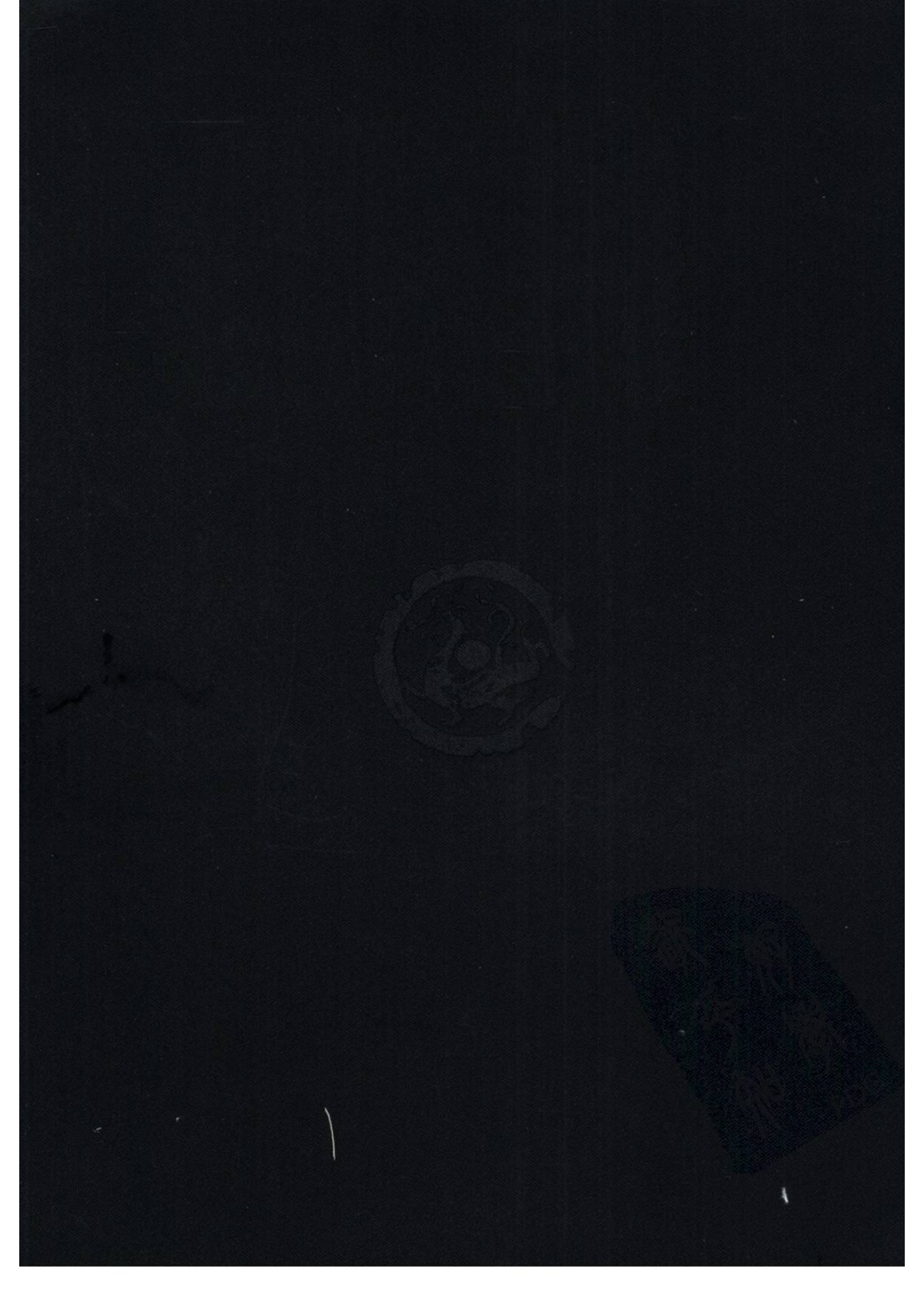

中国戏曲志



中国戏曲志

安徽卷

中 国 戏 曲 志 编 辑 委 员 会

《中国戏曲志·安徽卷》编辑委员会

中 国 ISBN 中 心

中华人民共和国文化部
中华人民共和国国家民族事务委员会主办
中国戏剧家协会

国家社科基金资助重大项目
国家艺术科学规划重点项目

中国戏曲志编辑委员会

中国戏曲志编辑部

《中国戏曲志·安徽卷》编辑委员会

《中国戏曲志·安徽卷》编辑部

撰　稿　人（按姓氏笔画排列）

综　述：陆洪非

图　表：李　文　高成斌　董泗珠

志　略：刁均宁　王义礼　王兆乾　朱　玉　刘永濂　刘伯璜　陆明才　陈　健　陈　甡　陈　魁　汪同元　完艺舟　张广振　张宏海　张家乐　杨　春　里　朋　郑小如　茆耕茹　孟　堃　姜山林　胡永书　赵　鸿　徐援朝　班友书　阎淮英　梅晓东　董泗珠　彭文廉　程志成

（以上为《剧种》撰稿人）

丁　笃　丁式平　刁均宁　万先康　马汝波　王义礼　王兴华　王建新　王泉闻　王　骏　王晓岚　王　淼　王道庆　王鹏飞　方文章　孔令培　东　原　朱　菁　刘永濂　刘宝元　刘宝亮　刘家芝　冯文祥　邢鸣林　吕乃宣　成龙标　田砚农　严济棠　陆明才　陆洪非　劲　枫　陈　健　陈　甡　陈　魁　陈国祥　陈宪武　汪同元　汪自毅　完艺舟　张广振　张立新　张宏海　杜　介　杜　平　杨有贡　杨宣祥　李　平　李　可　李时尧　李省三　李涌泉　郑德泉　周　超　林汇川　金全才　侯传华　俞子徽　宣　谨　姚竹青　姜山林　娄　峰　胡万春　施文楠　埃　岚　徐　浩　徐国华　班友书　桂铣盛　夏茹冰　董泗珠　董舜仪　葛广效　蒋明远　彭文廉　程志成　雷　风　廖承祖　熊承恩　稽培武　魏启平

（以上为《剧目》撰稿人）

孔令培　王树培　王柏龄　王清正　朱士安　刘正国　纪明庭　陈广岐　陈仁华　陈　健　陈　甡　陆明才　谷　峰　汪同元　杨　春　时白林　周学忠　施文楠　高成斌　徐东升　徐志远　徐援朝　谢林义　韩俊鹏　程志成

（以上为《音乐》撰稿人）

丁式平　刁均宁　王建新　王晓东　刘力群　刘宝元　刘宝亮　孙邦栋　孙怀仁　严济棠　陈　甡　陆明才　汪同元　汪静仙　完艺舟　张晓云　李　太　李力平　李太山　李月森　杨　春　杨宣祥　里　朋　周爱宝　罗爱祥　金韵芳　赵　鸿　施文楠　徐　浩　徐建华　崔凤凌　谢挥伟　曹尚礼　鲍志远　戴金和

（以上为《表演》撰稿人）

方　白　纪明庭　严济棠　佘守光　张修明　李之冬　俞子徽
姚远牧　赵　鸿　傅景和　董舜仪　彭文廉　雷维新　瞿咸骏

（以上为《舞台美术》撰稿人）

一　农　丁式平　丁邦国　万先康　于家乐　马子林　方　明
王　骏　王　淼　王兴洁　王道庆　王照午　邓翔云　宁宗宪
朱　玉　朱文珍　朱昌友　刘　鸣　刘世敬　刘定九　刘宝亮
刘明龙　吕光群　孙　新　孙庭栋　严济棠　严铭之　束学荣
陈　健　陈　甦　陈长之　陈传谱　陈国祥　邵军来　邵国榔
何玄刚　何普能　佘林明　余效龄　苏旭东　吴志华　汪同元
汪耀武　张　扬　张　威　张广振　张立新　张宏海　张海云
张敬武　杜一飞　杨有方　杨宣祥　李　太　李　文　李　可
李庆生　李时亮　李治鹤　李洁吾　李省三　李涌泉　李敦富
里　朋　周思木　周梓昭　岳亮臣　孟　晋　罗生道　侯文魁
俞子徽　郝培根　宣　谨　姚介平　姚启怀　姚德成　姜山林
胡太平　胡永杰　赵士鼎　赵荫湘　赵春明　赵德亮　高国华
凌树声　谈济川　郭金柱　徐　浩　徐　捷　徐国华　徐霁旻
黄光杰　黄敬堃　阎淮英　屠元建　曹凤玲　曹东骏　曹明胜
章竹简　傅执中　舒　文　蒋祥龄　韩华胜　程志成　程基昌
詹平生　雷　风　雷维新　熊承恩　操基椿　戴　斌　檀炎发

（以上为《机构》撰稿人）

丁汝齐　万先康　王　俊　王建德　王树培　文　志　田砚农
朱　玉　刘　沛　刘凤杰　刘定九　许正英　陈　甦　陈长文
陈永康　邵国庆　汪长伦　汪永喜　汪同元　汪恭良　张　亚
张　扬　张　威　张广根　张良俊　张克云　张步禹　杨文武
杨有贡　李　太　李　灿　李汪晴　里　朋　孟　晋　茆耕茹
郜　纯　姚启林　姜山林　胡立云　段海钏　倪国华　郭金柱
桂铣盛　黄光杰　屠元建　章竹简　谢小成　董泗珠　董舜仪
雷　风　熊承恩

（以上为《演出场所》撰稿人）

王义礼　王京林　刘传道　严济棠　陈　甦　吴永祥　汪同元

李　太　里　朋　茆耕茹　姚永昌　姚竹青　姚远牧　姜山林
赵　鸿　桂铣盛　彭文廉　雷维新

（以上为《演出习俗》撰稿人）

刁均宁　王柏龄　田砚农　华丽群　刘莎莎　刘海超　任昌发
汪　元　杨文武　黄秀英　雷维新

（以上为《文物古迹》撰稿人）

王兆乾　田砚农　刘伯璜　汪同元　汪耀武　杨松杰　赵荫湘
黄秀英　黄菊盛　谢世法　董泗珠　雷　风

（以上为《报刊专著》撰稿人）

王义礼　王慎武　刘伯璜　陈传谱　苏天辅　汪同元　汪福来
汪耀武　张良俊　张敬伍　李敦富　里　朋　姚竹青　姜山林
彭文廉　鲁业廉　雷　风　缪文渭

（以上为《轶闻传说》撰稿人）

朱广华　刘传道　任昌发　吕必胜　茆耕茹　徐　浩　徐　捷
阎淮英

（以上为《谚语·口诀·行话》辑录人）

凤壮熙　王　敏　王浣溪　方　果　刘传道　刘富强　吴耀华
汪同元　里　朋　孟　堃　姚远牧　柯时运　桂立民　阎淮英
熊　腾

（以上为《其他》辑录人）

传　记： 丁　笃　丁汝齐　丁式平　于春咏　于家乐　刁均宁　刁觉班
王　骏　王义礼　王京林　王建新　王树培　王道庆　田砚农
朱　玉　毕昭杰　刘乐山　刘永濂　刘伯璜　刘宝亮　刘明龙
刘富强　任昌发　庄增明　余　雷　陈　健　陈广岐　陈长文
陈汉英　陈金凤　陈济舟　陈宪武　陈葆经　陈韶华　陆明才
陆洪非　邵国榔　苏天辅　谷　水　吴之兴　吴书荫　汪同元
汪宏垣　完艺舟　张　亭　张　威　张广振　张立新　张良俊
张宏海　杜　平　李　文　李时亮　李保恒　杨宣祥　里　朋
周　超　金韵芳　郑瑞奇　郑德泉　林汇川　孟　晋　俞子徽

郝培根　宣　谨　姚竹青　姚启林　姜山林　赵荫湘　赵春明
赵德亮　徐　浩　徐　捷　徐国华　徐援朝　徐霁旻　夏文蔚
钱千成　偶　然　黄菊盛　阎淮英　谢庆年　蒋祥麟　彭文廉
程志成　雷　风　雷维新　鲍志远　熊承恩

附　录：完艺舟　赵　鸿　高成斌　谢世法（辑录）

图片绘制及摄影：

王声振　陈长文　应　尼　杨文武　郑昌嶷　茆耕茹　胡洪源
高传业　高成斌　董泗珠　程志华　蒋寄梦　雷维新

图片供稿单位：

安徽省艺术研究所
安徽艺术学校
安徽省徽剧团
安徽省黄梅戏剧团
安徽省京剧团
安徽省博物馆
阜阳地区文化局《戏曲志》编辑部
宣城地区文化局《戏曲志》编辑部
宿县地区文化局《戏曲志》编辑部
六安地区文化局《戏曲志》编辑部
滁县地区文化局《戏曲志》编辑部
巢湖地区文化局《戏曲志》编辑部
池州地区文化局《戏曲志》编辑部
安庆市文化局《戏曲志》编辑部
黄山市文化局《戏曲志》编辑部
合肥市文化局《戏曲志》编辑部
芜湖市文化局《戏曲志》编辑部
蚌埠市文化局《戏曲志》编辑部
铜陵市文化局《戏曲志》编辑部
淮南市文化局《戏曲志》编辑部
合肥市庐剧团

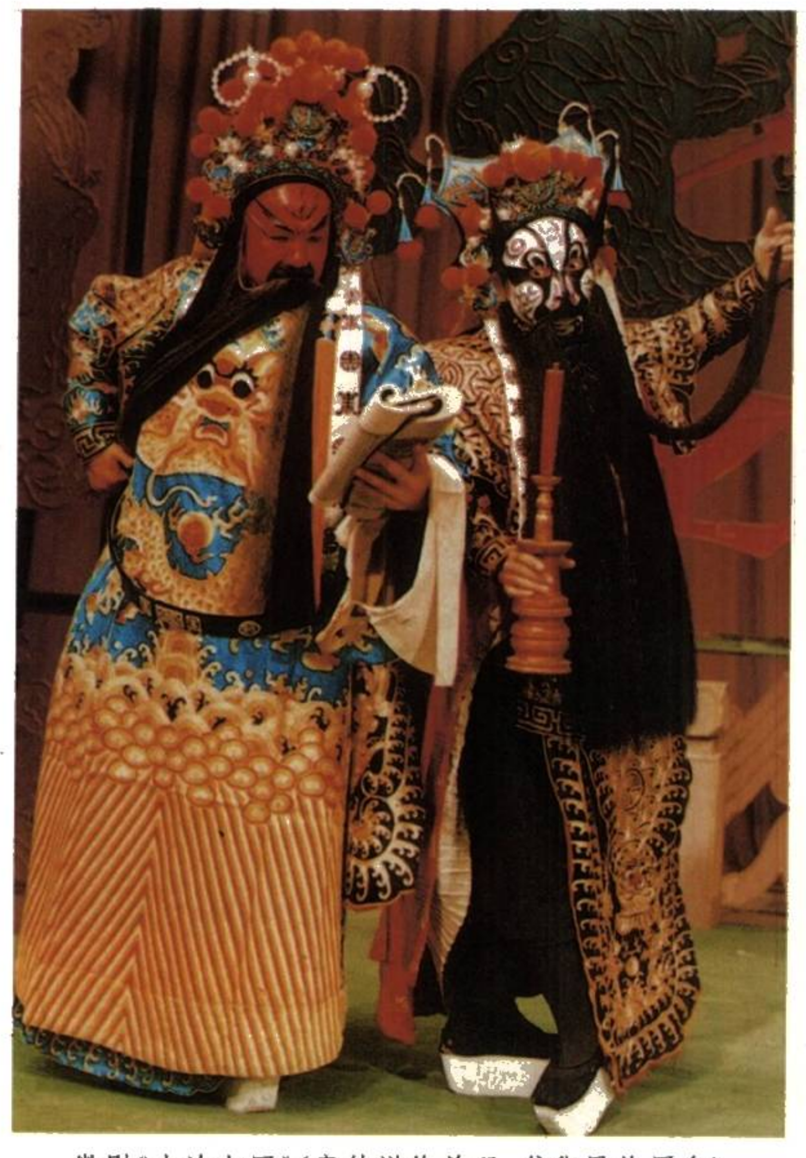
条目汉字笔画索引：

王建新　赵　鸿

条目汉语拼音索引：

高承斌　王建新

编后记：完艺舟



徽剧《水淹七军》(章其祥饰关羽，谷化民饰周仓)



徽剧《贵妃醉酒》(秦彩萍[中]饰杨玉环)



徽剧《出猎·回书》(李龙斌饰刘智远，汪静仙饰刘承佑)



徽剧《百花赠剑》(汪贤琴饰百花公主，张承瑾饰海俊)



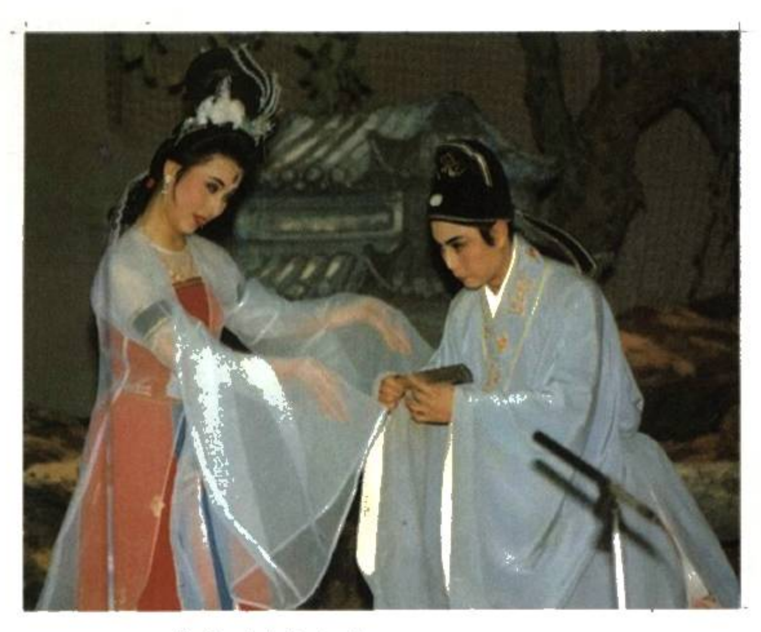
徽剧《借靴》(胡洪源[右]饰张旦)



黄梅戏《天仙配》
(严凤英饰七仙女,王少舫饰董永)



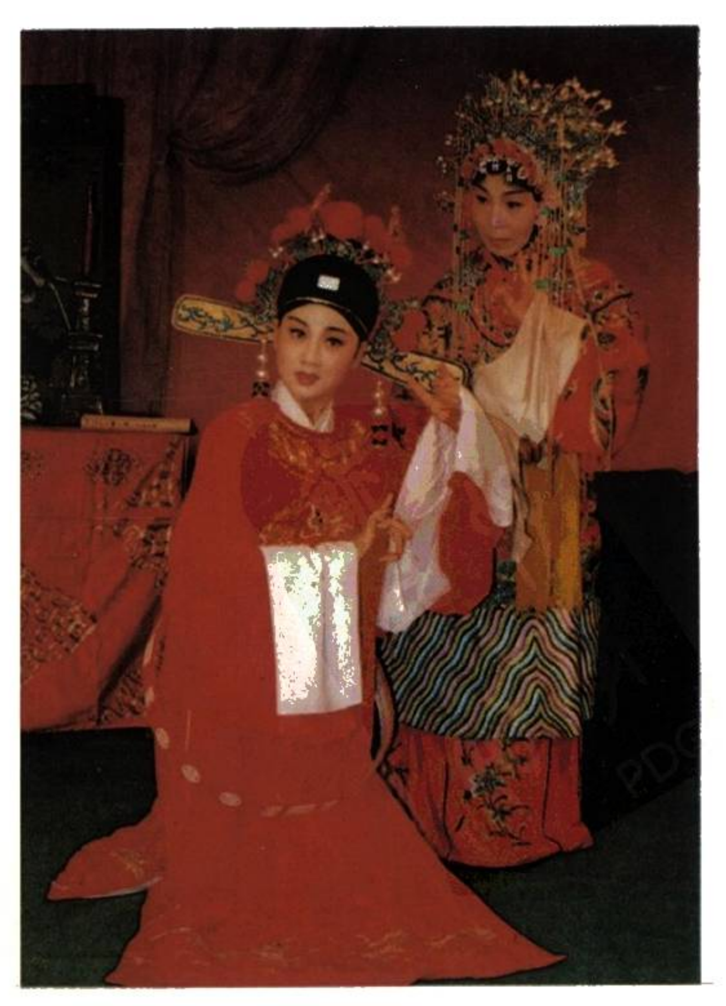
黄梅戏《夫妻观灯》
(丁同饰小六妻,马自俊饰王小六)



黄梅戏《龙女情》
(马兰饰龙女,黄新德饰姜文举)



黄梅戏《春暖花开》
(田玉莲[左]饰余桂香,张谷芳饰秦惠芝)



黄梅戏《女驸马》
(麻彩楼[右]饰公主,韩再芬饰冯素珍)



庐剧《妈妈》
（武克英[右]饰贺冬兰，陈其英饰柳英）



庐剧《借罗衣》
（丁玉兰[右]饰二嫂子，朱先菊饰汉宝子）



庐剧《花园扎枪》
（杨五一饰高怀德，孙小妹饰赵美容）



庐剧《讨学钱》
（王本银饰教书先生，王金翠饰东家娘子）



皖南花鼓戏《扫花堂》（李相才[右]饰马忠，谢挥伟[中]饰朱娃子，赵曼霞饰吆妹子）



皖南花鼓戏《春嫂》（徐建华饰春嫂，王维平饰王小波）



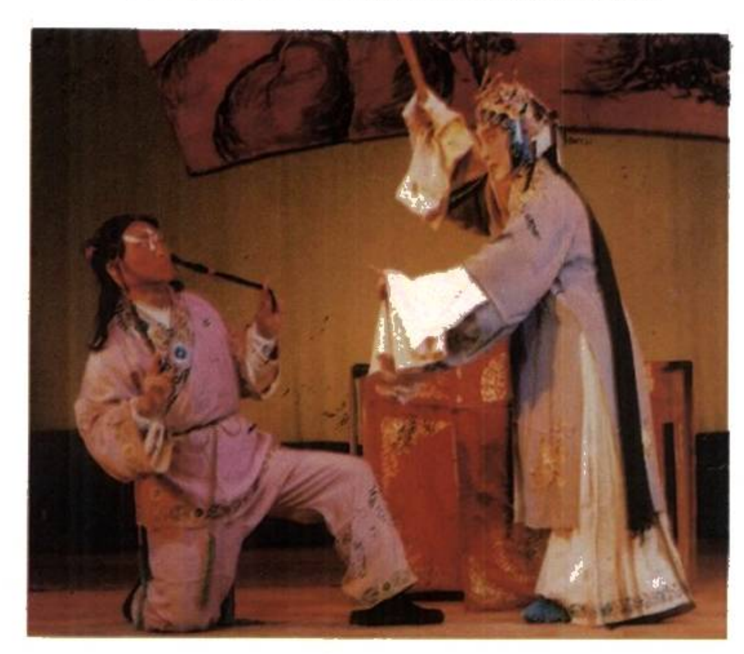
淮北梆子《寇准背靴》(顾锡轩饰冠准)

泗州戏《三踷寒桥》
(霍桂霞饰老朱氏，吴之兴饰卢文敬)

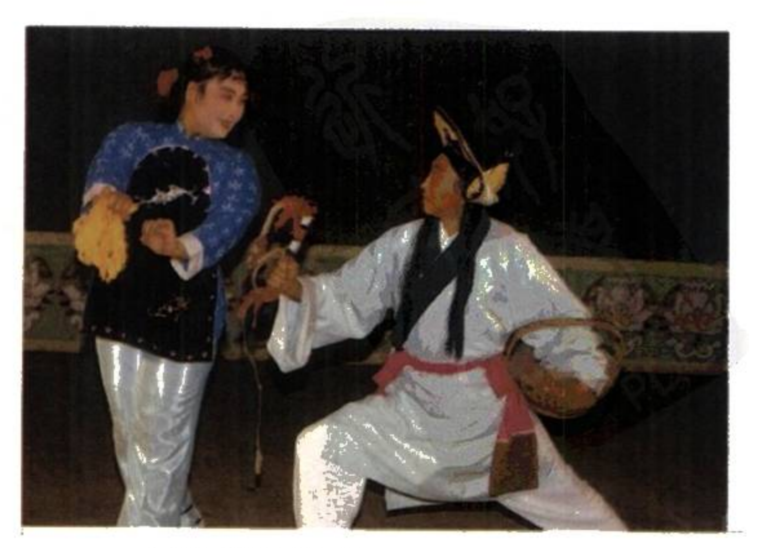




泗州戏《杨八姐救兄》
(李宝琴[右]饰杨八姐，陈金凤饰韩翠屏)



坠子戏《小包公》
(张高彦饰小包公，朱月梅饰张桂花)



泗州戏《走娘家》
(苏婉琴饰王桂花，容爱坡饰张三)



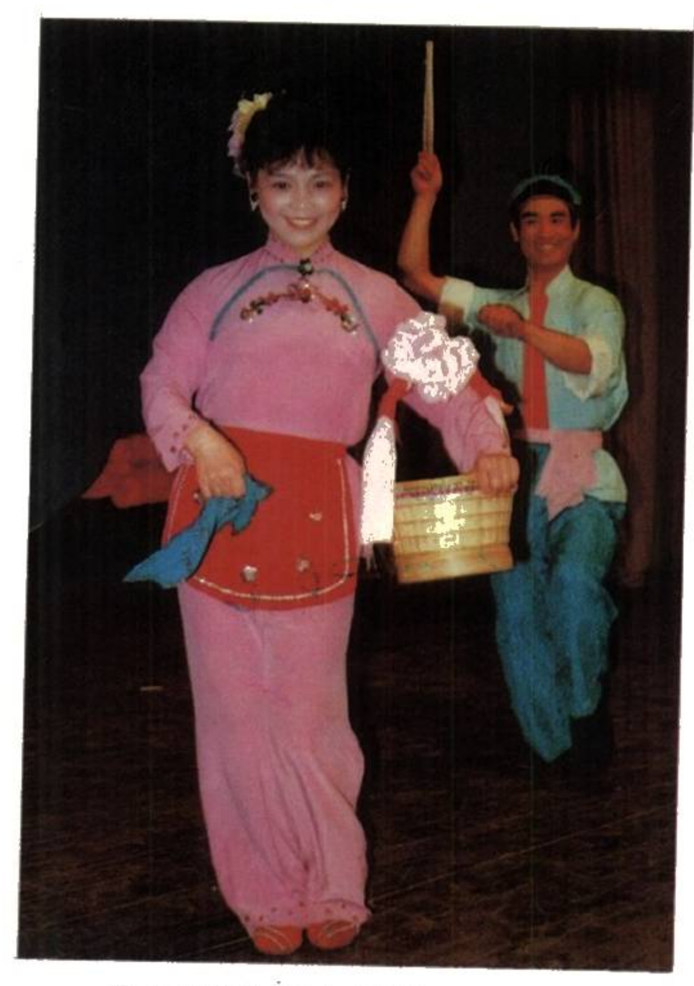
泗州戏《王二英思盼》(周凤云饰王二英)



京剧《还我河山》(徐鸿培饰岳飞)



淮北梆子《孟姜女》
(张福兰饰孟姜女,魏秀珍饰老妇)



淮北花鼓戏《王小赶脚》
(吕金铃饰二姑娘,贺孝怀饰王小)

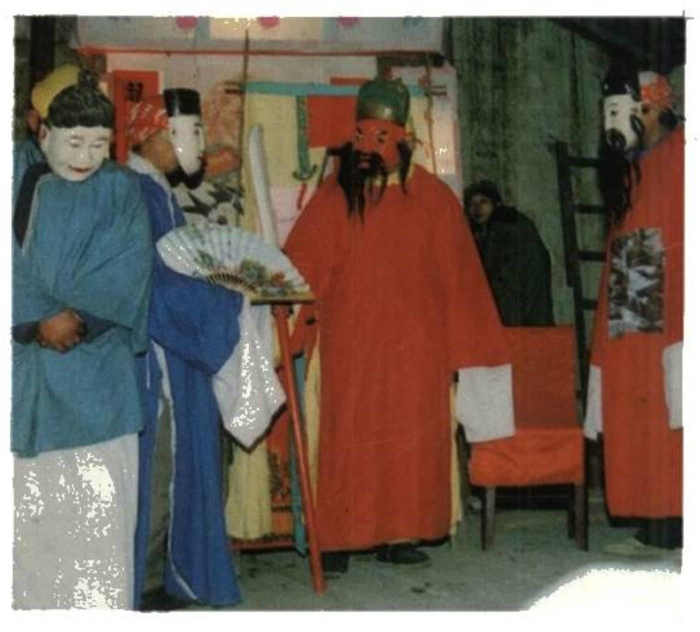
曲剧《李素萍》
(郭立仙饰李素萍,蒋华池饰李凤鸣)







含弓戏《李二姑吵架》
（许萍[右三]饰李二姑，马正德[左三]饰刘百贤）



左上　推剧《送香茶》
（韩华林饰陈秀英，岳文英饰张宝童）
左中　傩戏《孟姜女·抓丁》
左下　傩戏《刘文龙·赶考》



祁门县栗木目连戏《受审》







程长庚画像

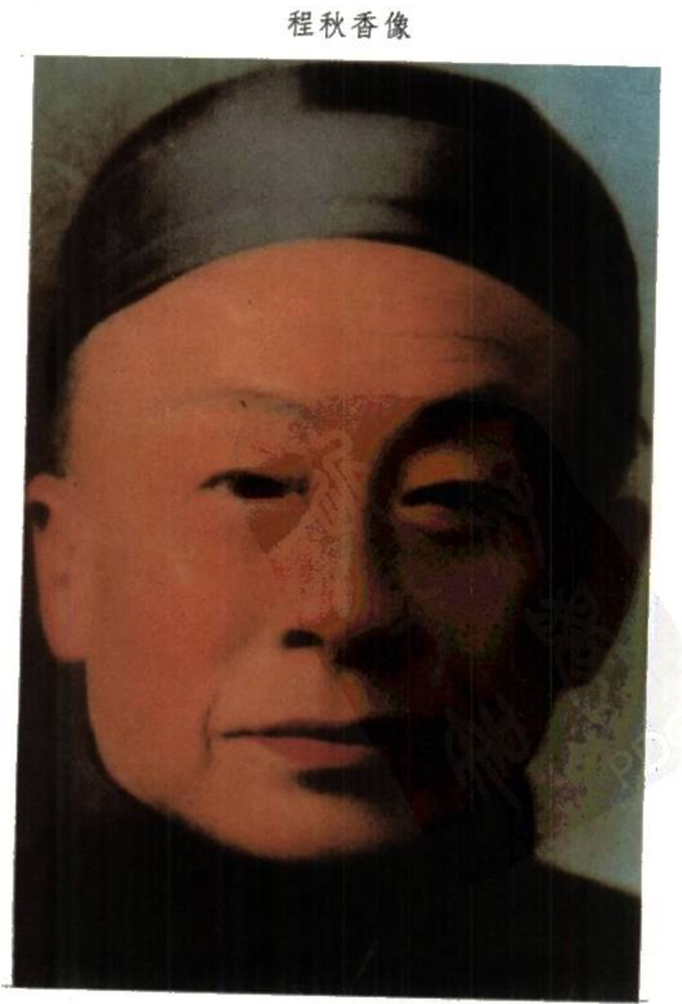


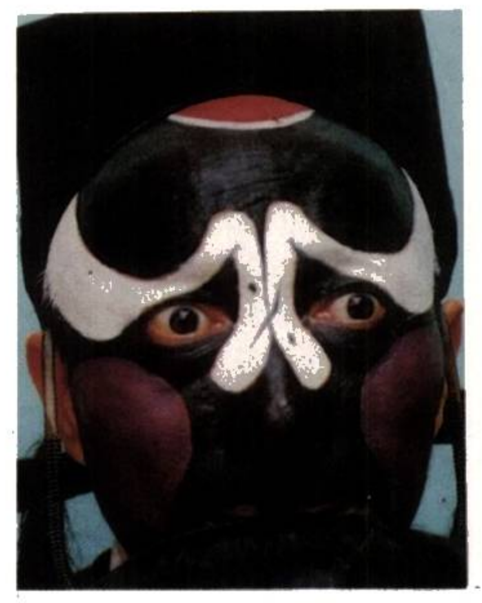
阿　英像

严凤英像



程秋香像





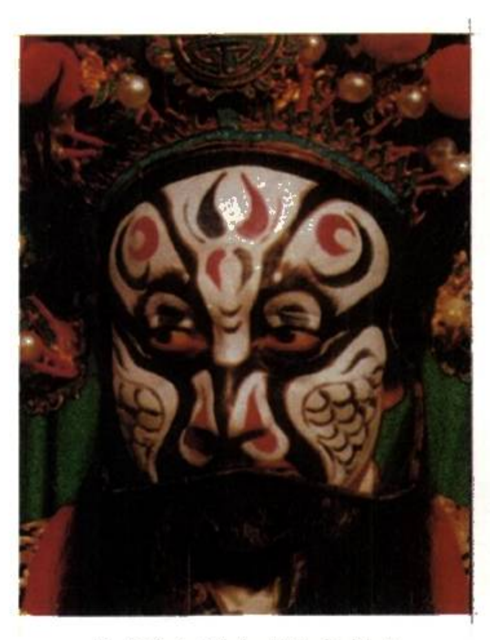
徽剧《斩包勉》中包拯



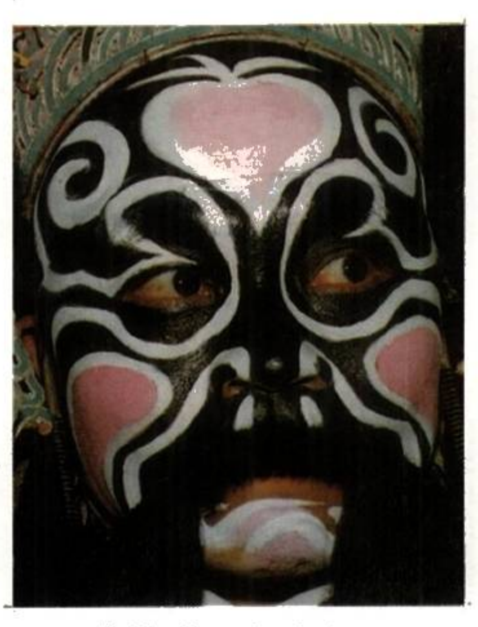
徽剧《单刀会》中关羽



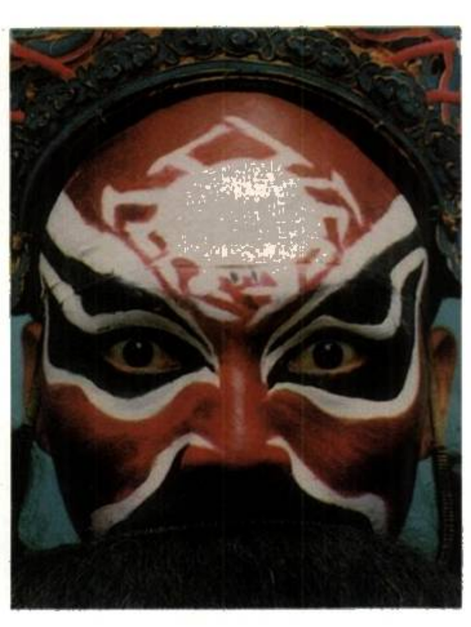
徽剧《探母》中李逵



徽剧《水淹七军》中周仓



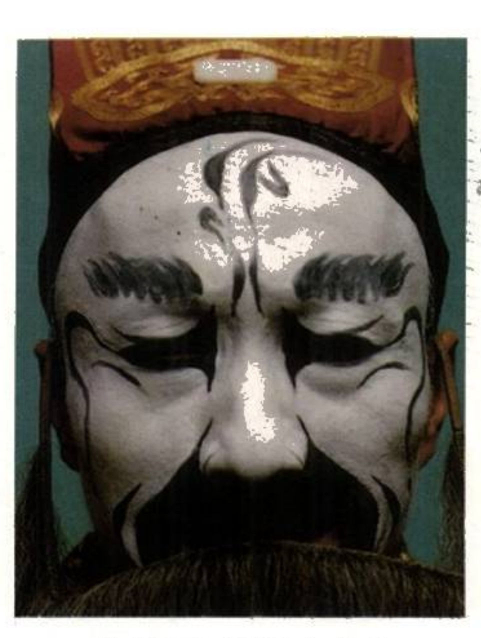
徽剧《临江会》中张飞



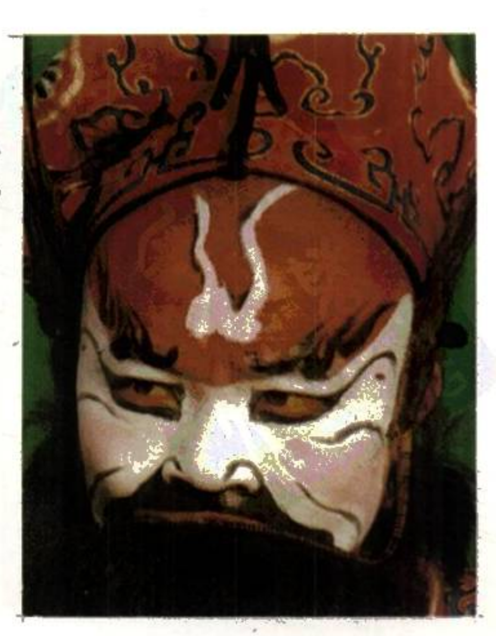
徽剧《水淹七军》中庞德



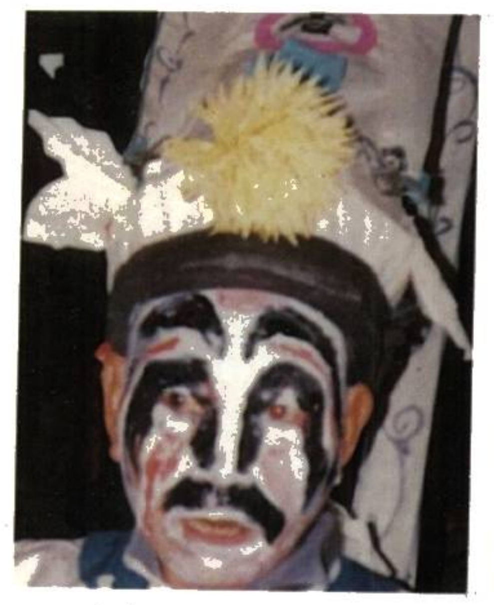
徽剧《龙虎斗》中呼延赞



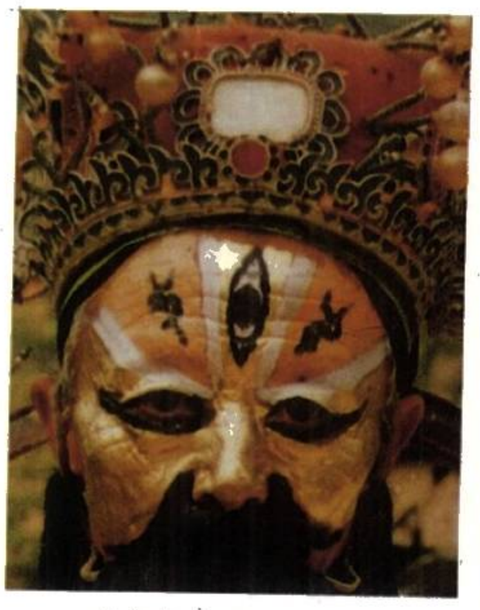
徽剧《宇宙锋》中赵高



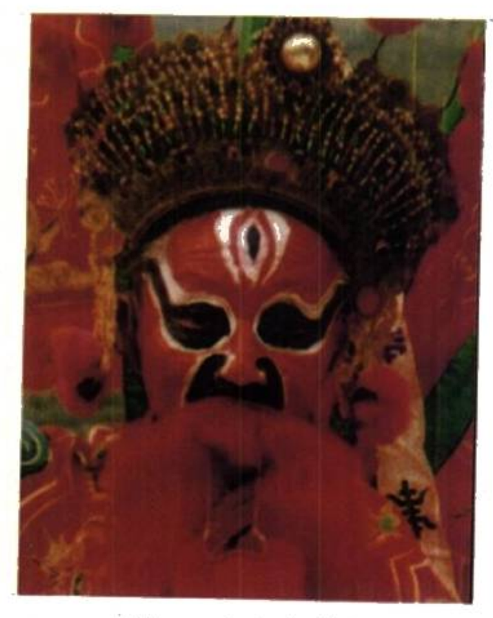
徽剧《快活林》中蒋门神



长标目连戏中无常鬼



长标目连戏中闻太师



长标目连戏中灵官



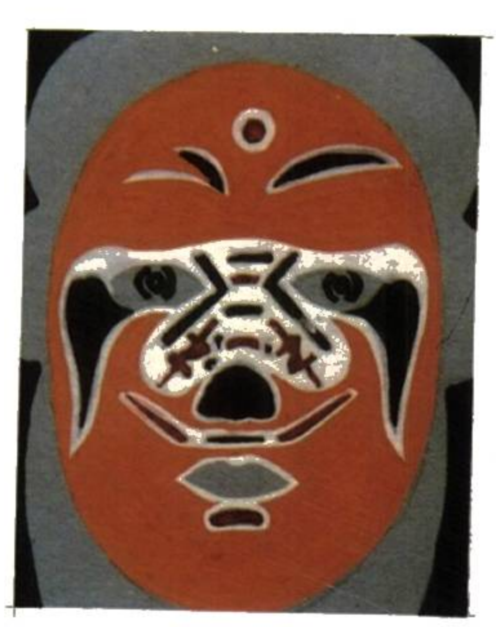
贵池傩戏《花关索》中花关索



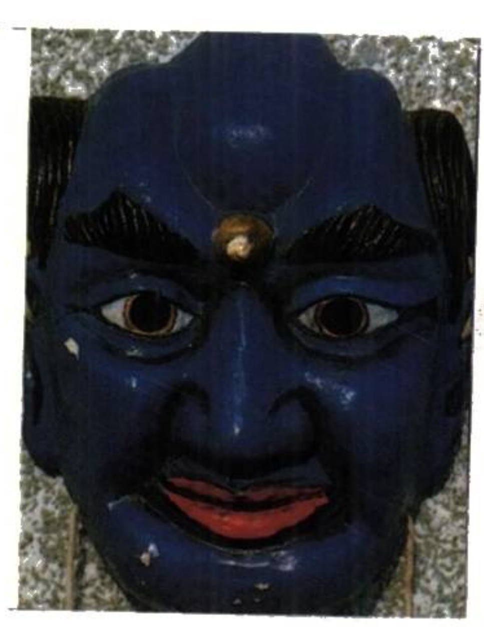
贵池傩戏《孟姜女》中范杞良



贵池傩戏中尚氏女



南陵目连戏中马头鬼



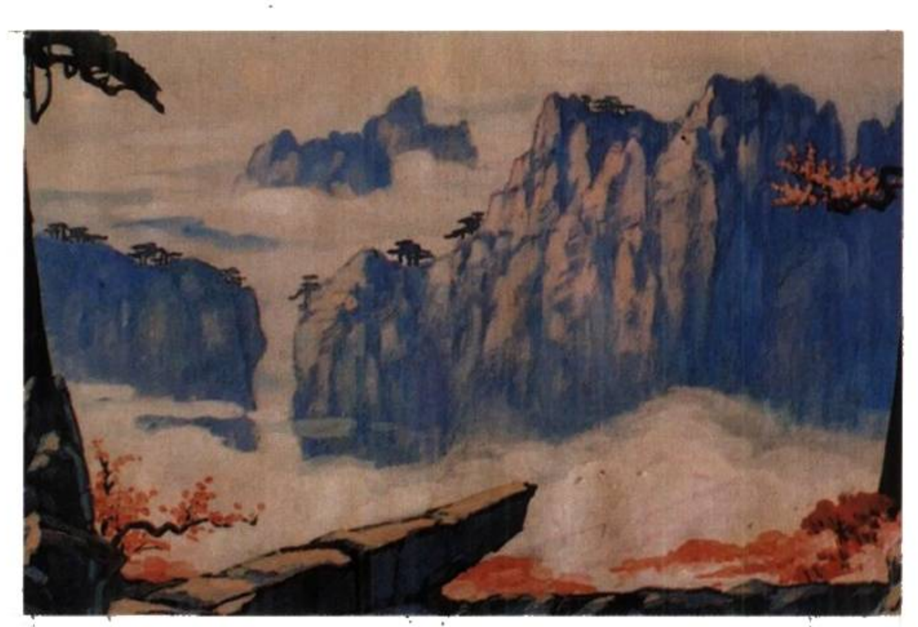
祁门目连戏中魁星



南陵目连戏中公道鬼



黄梅戏《天仙配》
设计：王士英



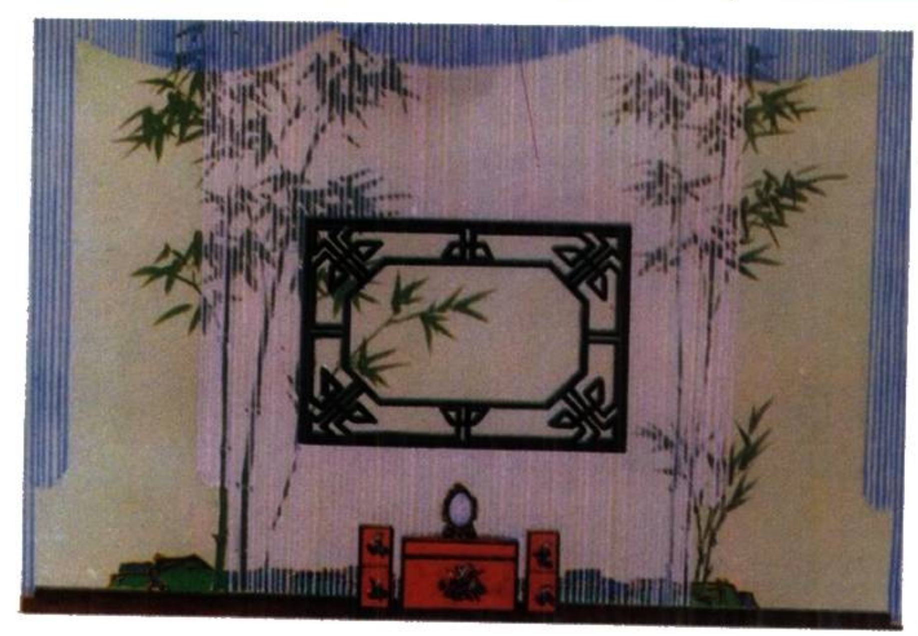
庐剧《妈妈》
设计：彭以慈



皖南花鼓戏《金竹岭》
设计：黄宝琛

徽剧《渡江第一船》
设计：卢雨稼、韩继光





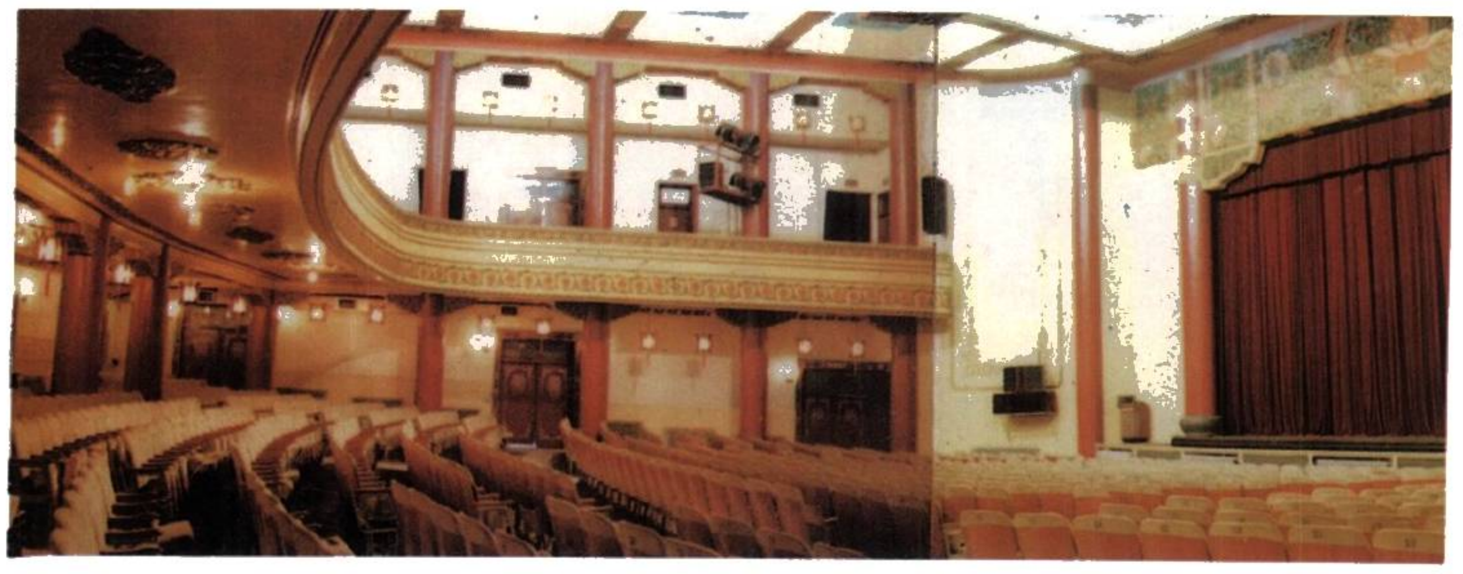
庐剧《借罗衣》
设计：李之冬



京剧《汉家月》
设计：彭庆明

合肥江淮大戏院





江淮大戏院
场内池座



合肥剧场

亳州市清代花戏楼



花戏楼彩色木雕《击鼓骂曹》细部

花戏楼舞台飞檐细部



花戏楼彩色木雕《空城计》细部





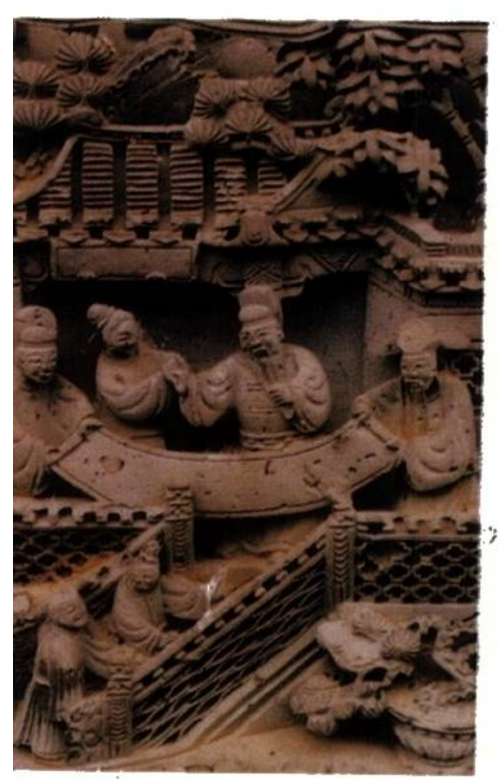
泾县西阳乡里西阳
清代万年台



泾县西阳乡外西
阳清代万年台



合肥市县城隍庙
花戏楼



徽州砖雕《献图》



淮北市彩绘木雕《长板坡》



徽州彩绘砖雕《挑袍》

徽州砖雕《射戟》





徽州砖雕《九锡宫》

徽州彩绘木雕《全家福》



东汉陶戏楼



祁门《目连救母劝善戏文》作者郑之珍墓



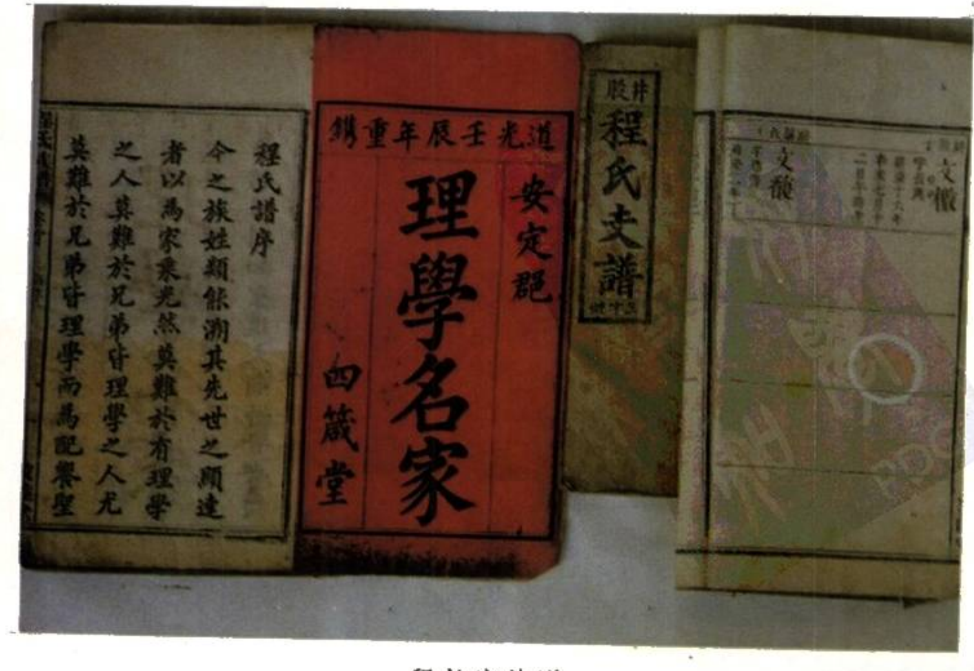
陶戏楼二层细部



淮北出土隋代陶戏俑



徽州明代高石山房目连戏文版片



程长庚族谱

序　言

张庚

中国各民族人民共同创造的戏曲艺术，历史悠久，它跟随中国社会的演进而成长和衍变，至今具有旺盛的生命力，在世界戏剧中有它特殊的地位和价值。我们编辑出版《中国戏曲志》既感到担子很重又感到很光荣，因为戏曲艺术是中国人民和世界人民都关心和重视的。方志学在中国历史科学中，是个传统较久，有一定成就的分支学科，但各地方志对戏曲是极少记载的。戏曲志的编纂，在一定意义上带有开创性，因此也增加了我们工作上的难度。早在五十年代戏曲工作者就有编戏曲志的构想，直至八十年代才具备实现这一宿愿的客观条件与主观条件。

1983年初，中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会及中国戏剧家协会共同签发了《关于编辑出版〈中国戏曲志〉的通知》。同年三月，在全国文学、外国文学、艺术学科规划会议上，经过审议，确定《中国戏曲志》丛书为国家第六个五年计划的艺术科研重点项目，并跨第七个五年计划，八月，在全国哲学社会科学规划领导小组会议上被正式批准。

编辑出版《中国戏曲志》的主旨，在于记述中国戏曲的历史和现状，是为了系统地记录、整理各地区、各民族的戏曲资料，概括戏曲改革工作的经验教训，促进社会主义戏曲事业的繁荣，也为今后保留一部比较完善的戏曲文献。因此，编辑出版《中国戏曲志》是属于社会主义精神文明建设的组成部分，具有重要的现实意义。

为统一领导编纂工作，组成《中国戏曲志》编辑委员会，并设编辑部。戏曲志在借鉴传统方志体裁，结合戏曲实际的基础上，制定了体例；依据实事求是的原则，拟定了编写要求。作为社会主义时期编纂的戏曲专志，开拓了新的领域，填补了历史的空白，意义深远。《中国戏曲志》丛书，按照中华人民共和国省、自治区、直辖市的行政区划分设地方卷，由当地文化主管部门主持编修，由全国艺术科学规划领导小组统一规划，陆续出版。

编辑出版《中国戏曲志》的工作无前例可循，参加编纂的人员都是通过实践来提高自己的水平和能力的，因此，成书之后也还有可能存在不足和不准确之处。希望在经历了广大读者的考验之后，在续修或者重修戏曲志的时候加以弥补。

凡　　例

一、本志以系统记述各地区、各民族戏曲历史及理论研究成果，繁荣社会主义戏曲事业，促进中外文化交流为宗旨。

一、本志以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导思想。

一、本志按1982年省、自治区、直辖市行政区划分卷。

一、本志上限，各卷按实际情况而定，下限至1982年。

一、本志各卷分综述、图表、志略、传记四大部类，并以此顺序排列。

综述以历史时期为序，概述本地区戏曲历史。

图表包括大事年表、剧种表及有关图表。

志略分剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀等。

立传人物按其主要艺术活动地区分别记述。在世人物不立传，他们的活动在有关部类记载。

一、本志附录，包括各地有关政策、法令及其他有关内容。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前，以年号为先，夹注公元；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

目　录

后记

索引

综　　述

综　　述

安徽简称皖，位于中国的中部偏东，地跨淮河、长江两岸。东北界江苏、山东，东南接浙江，南邻江西，西南连湖北，西北毗河南。

夏、商、周三代，安徽现辖地域，属豫、徐、扬三州。春秋战国，现安徽境内分封为许多小国，除皖、巢、萧、宿等，还有地跨今皖、豫两省的陈、蔡、宋。经过图霸争雄，土地兼并，楚国占有安徽全境。战国后期楚考烈王二十二年(公元前241年)"徙寿春"，至秦始皇二十四年(公元前223年)楚国灭亡。秦代，安徽凡淮北地区属泗水郡、砀郡，皖南地区属鄣郡，江淮之间属九江郡。汉承秦的郡县制，淮北属豫州沛、汝南二郡，江淮之间属扬州庐江、九江二郡，皖南属扬州丹阳郡。三国、两晋到南北朝，局势多变，郡县改制频繁。隋灭南朝陈，复归统一。淮北属谯、梁、汝阴、淮阳、下邳、彭城郡，江淮之间属淮南、钟离、庐江、同安、历阳、江都郡，皖南属丹阳、宣城、新安郡。唐代，淮北属河南道，江淮之间属淮南道，皖南属江南东、西道。五代十国时期，安徽南部先属吴，后归南唐。宋代前期，淮北及江淮之间，分属京西北路、淮南东路、淮南西路，皖南属江南东路。"靖康之变"以后，淮北入金。元代，淮北及江淮之间，属河南江北行省，皖南属江浙行省。明代，安徽现辖地域，直隶南京，有凤阳、庐州、安庆、太平、池州、宁国、徽州七府和滁、和、广德三州。清顺治二年(1645)改南京为江南省，在安徽境内置凤阳、安庆、庐州、池州、太平巡抚。顺治十八年设江南左右布政使，以左布政使领安徽境内各州府。康熙六年(1667)，改左布政使为安徽布政使，仍驻江宁。乾隆二十五年(1760)安徽布政使自江宁徙治安庆。自此时起至民国二十七年(1938)日本军国主义者侵入皖境，安庆为安徽省会(太平天国时期一度迁至合肥)。1912年安徽属南京中华民国政府，民国三年安徽设淮泗、安庆、芜湖三道。民国十七年废道，省直辖县。民国二十一年安徽设十个行政督察区。民国期间，安徽大别山区和江淮两岸部分地区建立了中国共产党领导的人民政权。1949年5月安徽全境解放，分设皖南、皖北两个行政公署。1952年4月12日撤皖南、皖北行署，并置安徽省，省会合肥。

古代安徽的歌舞、百戏

安徽民间歌舞、百戏，源远流长。相传早在夏代，大禹治水，于淮河中游的涂山国(今怀

远县境内)与涂山氏之女结合。待禹"巡省南土"女乃作歌曰:"候人兮猗",涂山氏所唱之歌,"实始作南音"(《吕氏春秋·音初篇》)。后"禹合诸侯于涂山,执玉帛者万国"(《左传·哀公七年》),当时,禹"命皋陶作夏籥九成,以昭其功"(《吕氏春秋·古乐篇》)。皋陶属于黄河流域南迁的部族。其部后在淮河南岸劳作生息。皋陶墓在今六(安)合(肥)公路北侧。"禹因皋陶贤,赐姓曰偃。"(《〈史记·五帝记〉正义》)周代,皋陶的子孙偃姓大夫被封为皖伯。封地皖国,在今安庆地区被称为"戏曲之乡"的潜山、怀宁一带。

早在公元前五百余年,安徽境内就有杂技演出。宋共公自睢阳徙相子城(今淮北市)的第三代宋元公(公元前531—前516年在位)曾召来杂技艺人表演。《列子·说符篇》载:"宋有兰子者,以技于宋元。宋元召而使见其技,以双枝长倍其身,属其胫,并趋并驰。弄七剑,迭而跃之,五剑常在空中。元帝大惊,立赐金帛。"

战国时期,安徽分属吴、楚,后楚辖全境。楚人有信鬼好祀,歌舞乐神的习俗,并产生以歌舞乐神娱人为业的巫觋(女曰巫,男曰觋)。合肥市郊朱家集楚墓出土的文物中有一玉雕舞女,展现长袖善舞的风姿。后世流传在淮北和江淮之间的端公表演,皖南贵池、祁门、当涂的驱傩活动,均有楚人祭祀歌舞的遗存。此外,"道士"(安庆地区)、"山人"(巢湖地区)在驱邪祈福的仪式中也有乐神娱人的歌舞。如"道士"在"送瘟船"时,扮成艄公艄婆,在纸扎的花船四周,载歌载舞,说笑逗乐。

秦汉之际,楚歌风行。与安徽关连者,有《垓下歌》、《淮南王歌》。前者为项羽被困垓下(今灵璧县境内)时,楚人所歌;后者为淮南王刘安门客小山之作,因其首句为"桂树丛生兮山之幽",后被刘禹锡称为"淮南桂树小山词"。

汉代百戏盛行,涡阳县高炉毛孤堆出土的"东汉绿釉陶楼",留下了当时百戏演出的概貌。汉代百戏中"鱼龙变化"的幻术也传至安徽。汉末庐江郡人左慈,曾在曹操面前做过幻化鲈鱼的表演。

汉末战事频繁,有的统军将领曾将乐工歌伎带来安徽。东汉兴平二年(195),袁术据寿春(今寿县)称帝,"淫侈滋甚"。后孙策在皖城(今潜山)收拾其残部,"得百工及鼓吹部曲三万馀人"(《三国志》卷四十六《孙策传》)。又晋干宝《搜神记》卷十六载:和州濡须口,"相传曹公载妓船覆于此"(宋乐史《太平寰宇记》载:合肥筝竿浦为曹操歌妓沉船处)。

汉末,潜山、怀宁间产生了一首长篇叙事诗歌。经过民间长期留传,后载于南北朝时的《玉台新咏》,诗前有"序"曰:"汉末建安中,庐江府小吏焦仲卿妻刘氏,为仲卿母所遣,自誓不嫁。其家逼之,乃投水而死。仲卿闻之,亦自缢于庭树。时人伤之,为诗云尔。"这就是故事性很强的叙事诗《孔雀东南飞》,后来它被改编为戏曲剧目演唱。

两晋时期安徽流传"白纻歌"。《辞源》中《白纻山》条曰:"白纻山,本名楚山,桓温领伎游山为乐,好为白纻之歌,故改今名。山在安徽当涂县东五里。"清康熙《太平府志》卷三十九《艺文》载《乐府白纻歌》,描写了当时的歌舞形态:"轻躯徐起何洋洋,高举两手白鹄翔,

宛若龙转乍低昂，凝停善睐容仪光。如推若引留且行，随势而变诚无方。”

南北朝时期的刘宋王朝曾建离宫于当涂黄山北麓，并于山巅造凌歊台，演唱歌舞。唐许浑有诗曰：“宋主凌歊乐未回，三千歌舞宿层台。”明谢理诗曰：“也知地老灭荒处，曾贮燕歌赵舞来。”（清康熙《太平府志》卷三十九）

隋初，包括高丽伎的乐舞技艺，迅即传到淮北。亳州市郊隋墓（墓主王干生前任亳州总管府参军，殁于隋开皇十七年）出土了隋代乐舞戏俑。乐俑四件：两立俑，一左臂挟长鼓，右手置鼓下，作击鼓状，另一上身前倾，双手向前作抚琴状。两席地坐俑，一双手举与肩齐，作捧横形乐器吹奏状，又一双手置胸前，似抱一立状乐器。舞俑三件，均作抬脚起舞状。乐舞伎俑，全系女妆，上身穿窄袖短夹，肩披纱带，垂至膝部。戏俑两件，身着紧身长袍，腰间束带，作表演状。

唐代，乐舞盛行，地方官僚也有乐伎的配备。唐文宗太和三年（829）宣歙观察使沈传师就将“善歌舞，来乐籍”的张好好从江西带到宣城。她曾使沈的幕僚、诗人杜牧倾倒（见杜牧《张好好》诗和诗前《序》）。唐代民间歌舞之风甚盛。当时皖南流行的“踏歌”就为人们喜爱。天宝十五年（756）暮春三月，李白到泾县作客时，曾在《赠汪伦》中留下了“忽闻岸上踏歌声”的诗句。“踏歌”长期在皖南流传，明成化进士李堂过芜湖时，有“游子踏歌何日倦，田家作社几人醒”（见嘉庆年间《芜湖县志》卷十五《艺文》载）的描写。又乾隆《铜陵县志》卷三《风俗》载：“社日，每社轮一值社者迎神于其家，供同社之众祀之，饮福欢啾，执手踏歌而散，谓之歌社艺。”唐代俳优也在沿淮一带活动。唐懿宗咸通五年（864）庞勋率领一支在徐、泗招募的兵卒还乡，“至泗州，刺史杜慆饷之于毬场。优人致词，徐卒以为玩己，擒优人，俗斩之，坐者惊散。”（《通鉴纪事本末》卷二百零六）

五代十国时期，据宋黄朝英《湘素杂记》卷七引《江南野录》载：南唐嗣主优人李家明，庐州人“为乐部头，能滑稽，善讽刺”。古代优人反映与安徽有关的人和事，早有优孟扮演的孙叔敖。孙叔敖在寿县安丰塘兴修水利，当地人民怀念他，建有楚相祠，塑有孙叔敖像。后来产生的《宣州土地》和《焦湖作獭》（宋郑文宝《江表志》）由于优人以辛辣的语言讽刺了在宣州、庐州作恶的贪官，成了有名的“优戏”。

安徽有傀儡戏流行，至迟也在五代时期。合肥西郊南唐中主时的一座民墓中，发掘出“买地券”木板一块，载明保大四年（946），另有小木屋一座，插头木俑三件，木俑头七件。从这座民墓的《清理简报》及附图（载 1958 年 3 月《文物参考资料》）看：“所谓‘插头木俑’有十件之多，粗带表情。其中三件于帽之正面，尚附着镂花银片，显系全部妆饰之残余为未朽烂之部分……此项‘插头木俑’实际非俑，乃傀儡戏偶。”（任半塘《唐戏弄》第六章第一节）

唐、五代前出现在江、淮两岸的诗歌、乐舞、俳优、百戏，汇成了后世安徽戏曲长河。

宋、元时期的安徽戏曲

宋统一后，结束了五代十国的分裂局面，发展农业生产，医治战争创伤，社会生产力有

所提高。受战争影响较大的淮北颍州一带，也逐渐得到恢复而出现物产丰美、民风淳厚的局面。皇佑元年(1049)欧阳修“自广陵得请来颍”，就为“其民淳讼简而物产美，土厚水甘而风气和”所吸引。欧阳修为颍州西湖写的十首《采桑子》就是用“新声之调”，为“佐清欢而陈薄伎”的。他用北宋前期流行的“鼓子词”形式，用一个曲调反复歌唱颍州西湖风景之美与笙歌之盛。现已收入刘永济《宋代歌舞剧曲录要》(1957年上海古典文学出版社出版)。又，宋光宗绍熙二年(1191)词人兼音乐家姜夔在合肥作客期间，一日泛舟巢湖，“闻远岸箫鼓声，问之舟师，云：‘居人为此湖神佬寿也。’”他即用平韵填了一首《满江红》，为迎送神曲。不久，“土人祠佬，辄能歌此词”，成了当地群众祭祀巢湖女神的歌舞曲词。

北宋都城汴梁(今河南省开封市)，南宋都城临安(今浙江省杭州市)，位于现安徽省境的南北两端。一靠淮北，一靠皖南。汴梁和临安是两宋的政治、经济、文化中心。人口集中，市场繁荣。瓦舍、勾栏，伎艺纷呈。既有歌舞、说唱、杂耍、傀儡等民间艺术，又有容纳多种技艺、用滑稽调笑手段表演故事的杂剧。瓦舍又称瓦子、瓦肆，是民间艺人的演出场所，有所谓“瓦者野合易散之意也”(南宋耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》)。当时南来北往，时聚时散，流浪城乡，献伎卖艺的艺人，被称为“路歧人”。这种路歧人也曾在江淮两岸留下足迹。宋庆历四年(1044)，“晏元献罢相守颍州，一日，有人呈踏索之伎，已而掷索向空，索直立，缘索而上，疾若风雨，遂飞空而去，不知所在。”(清王世祯《香祖笔记》卷六引王铚《默记》)。这些流动艺人将多种伎艺的种子播撒民间，流传后世，成为祭祀聚会(如“社火”)中的演出节目，明嘉靖《池州府志》卷二《俗尚》载：“凡乡落，自(正月)十三日至十六日夜，同社者迎社神于家，或踹竹马、或肖狮象、或滚灯球、妆神像、扮杂戏，震以锣鼓，和以喧号。群饮毕，返社神于庙。”这里提到的“肖神像”等项表演和皖南傩戏里的“舞伞”、“舞剑”是两宋“瓦舍众伎”的遗存，可以从《东京梦华录》和《梦粱录》中所提到的演出节目得到印证。宋代勾栏(又称勾肆)杂剧，从流行于徽州、宣州、池州及宁国、太平、安庆诸府的“目连戏”里可以找到踪迹。据《东京梦华录》载：北宋时期，“勾肆乐人，自过七夕，便搬《目连救母杂剧》直至十五日止”。这是一个以佛教经典中的目连故事为主线，串入滑稽表演和多种伎艺的大型剧目，可连演七天，是宋杂剧的连台本戏。

元代北人南迁，流寓江淮两岸。元汪珍(延佑前后隐居黄山)的《陵阳歌》曰：“陵阳城头落日黄，陵阳城下水茫茫。楼中少妇吹羌笛，时有北人思故乡。”(陵阳，皖南地名)南来北人留恋他们熟悉的文艺形式，形成于北方的元杂剧亦随之南移。元代安徽境内的戏曲活动可以追寻到的史迹，有淮北蒙城县城隍庙内保存着一座始建于元至元(1335—1340)年间的戏楼(1947年毁于大火)。当时安徽产生过著名的杂剧唱家。朱权《太和正音谱》列出的元代知音善歌者中就有：“杨景辉，凤阳人。”同时，还有一些杂剧演员到这片土地上卖艺传技。夏庭芝《青楼集》载：“赵偏惜，樊孛阑奚之妻也。旦末双全，江淮间多师事之。”师事她夫妇的艺人中有“杂剧旦末双全，而歌声坠梁尘，虽姿不逾中，高艺实超流辈”的朱锦绣。

《青楼集》指出她的“前辈有赵偏惜、樊孛阑奚”。再从自然地理位置与元代行政规划看，（当时安徽南部属江浙行省）《青楼集》中“驰名淮浙”的天锡秀、“得名淮浙间”的赵真真、“淮浙驰名、老而不衰”的喜温柔、“独步江浙”的小玉梅、“名动江浙、色艺无比”的李真童，也曾在这一带活动而享盛名的。

元代杂剧作家的行列里，有亳州人孟汉卿。他编的公案戏《张孔目智勘魔合罗》，不仅当时有很大影响，而且流传至今。贾仲明在《录鬼簿续编》中为他增补的挽词是：“己斋老叟播声名，表字相同亦汉卿。《魔合罗》一段题张鼎，远节意脉精，有黄金商调新声。演燕赵，响玉音，广做多行。”元代皖南的杂剧作家赵熊（赵子祥），宣州人，出于刑名世家，曾为池州路吏。写有杂剧《崔和担生》、《风月害夫人》、《太祖夜斩石守信》。《太和正音谱》以赵子祥词入上品，谓“如马嘶芳草”。贾仲明为他补写的挽词是：“一时人物出元贞，击壤讴歌贺太平。传奇乐府时新令，锦排场，起玉京，《害夫人》、《崔和担生》，白仁甫、关汉卿，《丽情集》天下流行。”此外，写过《汉丞相丙吉问牛喘》的大都人李宽甫，曾任庐州合肥县尹。

北杂剧在江淮两岸流行之时，南戏亦北移而入皖境。皖南古老的傩戏中，不仅保存了宋、元南戏的旧本，如《孟姜女寻夫》、《刘文龙赶考》，也留下了南戏演出形式的痕迹，如贵池星田潘村傩戏《播钱树》的“报台”。

宋、元时期，北杂剧和南戏在江淮两岸流行，为明、清以来安徽戏曲形成、发展、繁荣做好了准备。

明代的安徽戏曲

明初，朱元璋鉴于元末淮河流域长期战乱，连年灾荒，“民多流亡，城野空虚”，曾对宿、濠、泗、寿等州县，实行了蠲免租税和徭役的政策，又用兴修水利，种植桑、棉的办法增加农民的收入。因安居乐业，进行文化活动，便广为演唱《凤阳花鼓》。

明代开国皇帝朱元璋很重视戏曲的教化作用，曾将《琵琶记》比之为“山珍海错”（明徐渭《南词叙录》）。因此，“洪武初，亲王之国，必以词曲千七百本赐之”（明李开先《闲居集·张小山小令后序》）。他的后继者惠帝朱允炆、宣宗朱瞻基也都给亲王赏赐过乐户。燕王朱棣是戏曲鉴赏家，被称为“知音天子”，宪宗朱见深也“好听杂剧及散词”。亲王中的朱权、朱有燉、朱宪㸅还都是戏曲作家。皇帝和亲王们虽在外地活动，却与凤阳保持着联系。朱元璋曾多次到凤阳拜谒皇陵，并写有《思亲歌》。朱棣在永乐七年（1407）曾大张旗鼓地到凤阳祭祖。另一方面，犯了罪的皇亲，也有罚归凤阳的。朱宪㸅袭封辽王，隆庆二年（1568）废为庶人，安置凤阳。他写过杂剧、传奇和散曲，有剧作《误佳期》、《玉栏杆》、《金儿弄丸记》。明钱希言《辽邸纪闻》说他：“雅工诗赋，尤嗜宫商，其自制小词、艳曲、杂剧、传奇，最称独步。后安置凤阳，又编《卖花声》诗词数百阕，流行江表，含思凄楚，不减南唐后主之‘春

意阑珊’。”

明代统治者积极提倡戏曲，对明王朝发祥地的戏曲活动是有影响的。明代凤阳一带产生了北杂剧的唱家和音乐家，还在手工劳动者中出现了使文人学士称赞的演员。李开先在《词谑》的第三部分《词乐》中介绍著名唱家时，提到“凤阳张周”，并说：“周系缝衣人，声态俱一佳旦，年且甚少，必待人具礼求之，而后出一扮之；扮既，见者无不忻慕。”又说琵琶有“凤阳高朝玉”，三弦有“亳州韩七、凤阳钟秀之”。（钟秀之系凤阳府寿州正阳关人。亳州，明弘治九年归属凤阳府，韩七也可说是凤阳人）这些琵琶、三弦名家，曾为北杂剧演唱伴奏。李开先在提起他们的姓名之前，有这样的说明：“弦索不惟有助歌唱，正所以约之，使轻重疾徐不致差错耳。”钟秀之不仅善弹三弦，也是琵琶高手，有诗曰：“寿州钟郎善琵琶，国工敛手咸咨嗟。”（明黄淳父《白下集·听查八十弹琵琶歌》）武宗正德年间（1506—1521），钟秀之和他的门徒查八十（休宁人）一起应诏入宫，成为内庭乐师。吴锦（休宁人）赠查叟诗有“曾逐钟生侍武皇”之句（清陈田《明诗纪事》己编卷二十）。据《明会要》载：“正德三年（1508），移各省，取艺精者，赴京供应。”武宗也像宪宗一样“好听杂剧”，“有进者即蒙厚赏”。因为演唱杂剧时，所用乐器，首为琵琶，于是钟秀之师徒就以琵琶之艺精，而被选入内庭。钟秀之的同乡张野塘也是一位对北杂剧造诣很深的音乐家。后张野塘去苏南，与善南曲的魏良辅结识，“两人相得说歌舞”，为昆曲的形成发展做出很大贡献。

明初南戏已在徽州、池州、宁国、宣州、太平诸州府广为流行，这与当时皖南地区经济比较活跃的客观条件分不开。宋、元以来徽州商人的影响逐渐扩大，到明代就构成了商业资本的重要力量。徽商经营的门类颇多，以盐业为主，重要据点是杭州、扬州。汪道昆的《太函集》卷三十二《程长公传》载：“歙邑中世业显者，莫如诸程，之浙贾盐荚……”汪道昆的家庭也是在杭州以业盐起家而后转入扬州经营致富的。以徽州商人为主形成的商帮，包括徽州附近诸州府的商人，他们活动的范围遍及全国。明张瀚《松窗梦语》卷四载：“自安（庆）、太（平）至宣（州）、徽（州），其民多仰机利，舍本逐末，唱棹转壳以游帝王之所都，而握其奇赢，休歙尤夥，故贾人几遍天下。”当时徽州商帮与山西人比富。明谢肇淛《五杂俎》卷四载：“富室之称雄者，江南则推新安，江北则推山右。”同时影响到闽商的开拓。《闽书》卷三十八《风俗志》载：“安平一镇尽海头。经商行贾力于徽歙。入海而贸夷，差强赀用。”徽商势力的壮大，促进了当地经济繁荣，又加强了与外界的接触，便于外地声腔流入，也有利于本地剧种向外传播。

明代前期，南戏流行徽州，并在当地知识界找到了知音，产生了本地的剧作家。徽州一位叫毕尚忠（1416—1497）的读书人在《自传》中写道：“予居歙南万山间……幼承庭训，诗礼颇闻。甫十五，为童蒙师……弱冠时好戏文曲破，所编《七国志》、《红笺记》，梨园子弟广传之。愧非儒者所习，抑亦当时士大夫之所尚也。”（《新安毕氏会通世谱》）毕尚忠是看了南戏的演出，对其舞台艺术产生了兴趣而为之编写剧本的，有“好戏文曲破”为证。

毕尚忠所好的“戏文”，不知是用哪一种声腔演唱，但南戏的几个重要流派——海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔都有在安徽南部演唱的历史。

海盐腔，至迟在嘉靖三十九年(1560)就到徽州歙县来演出过，这一年汪道昆从襄阳知府任上回到歙县省亲，从越中邀来一部演唱海盐腔的班子。班中有位叫金凤翔的演员，人称“金娘子”，生得“纤长色泽，俱不可增减一分”，“一登场，百态轻盈，艳夺人目”。特别是她在《香囊记》和《连环记》中的表演，使人叹为观止。(见明潘之恒《鸾啸小品》卷三《金凤翔》)海盐腔到徽州演出，并非偶然的一次。当时徽州富贵人家多爱戏曲，如潘之恒的父亲潘侃(汀州公)就以此为乐：“宾朋诸倡乐有至者，辄留为汀州公欢噱，常尽一月止。”(《鸾啸小品》卷十二《答汪仲嘉》)潘侃父潘南仲“亦复好广宾客，诸博徒、鞠蹴、技击、倡优杂戏，如汀州公”(《汤显祖诗文集》卷四十》)。根据潘家的社会地位和当时剧种流布的情况，其所好者应为海盐腔。明张牧《笠泽随笔》说：“万历以前，士大夫宴集，多用海盐戏文……若用弋阳、余姚，则为不敬。”为适应这种需要，后来徽州还出现了改唱海盐腔的“弋阳梨园”(冯梦祯《快雪堂日记》)。

余姚腔也是嘉靖时就已传入皖南。徐渭在《南词叙录》中说：“称余姚腔者，出于会稽、常、润、池、太、扬、徐用之。”文中的“太”指太平府，辖当涂、芜湖、繁昌三县，“池”指池州府，辖贵池、青阳、铜陵、石棣、建德、东流六县，均在大江南岸，是皖南交通便利、物产丰富的地区。

弋阳腔是较早流入徽州的，明魏良辅《南词引正》说：“徽州、江西、福建俱作弋阳腔；永乐间云、贵二省皆作之，会唱者颇入耳。”弋阳腔艺人万历年间仍在徽州活动，万历三十三年(1605)春天，冯梦祯到徽州，三月初一日，“下午赴(凌)元孚之席，优人改弋阳为海盐，大可厌”。接着他到休宁县东南四十里的齐云岩游览，正赶上这里要“连三日延弋阳梨园演戏娱神”，认为这种戏“杂猥可厌”而匆匆离开(冯梦祯《快雪堂集》卷二十八《白岳记》)。当时徽州、休宁一带演剧之风特盛，致使有的家族感到负担太重，定出族规加以约制：“吾族喜撤戏文，不免时届举赢，成为靡费。”尽管如此，酬神赛愿的演出仍不禁止(见明万历抄本休宁《茗洲吴氏家纪》)。这是弋阳腔得以长期在此活动的社会条件。

昆山腔西移入皖，是以新安(徽州)和皖上(安庆)为据点。昆山腔流入徽州，徽籍富商起了很大作用。随着昆山腔的兴起，在松江、苏州等地经营致富的徽州商人，聘名角，组家班，或出资支持民间戏班，以扩大自身的影响。当时在苏州一带活动的“吴徽州班”就非常突出。冯梦祯万历三十三年九月二十五日的日记中写有：“吴徽州班演《义侠记》，旦张三者，新自粤中回，绝技也。”在两天后的日记里又写道：“吴伎以吴徽州班为上，班中又以旦张三为上，今日易他班，便觉损色。”徽商重乡情，常将外地组织的家班带回故里，也有在故乡组织班社的。一时之间，徽州名流竞相“征丽于吴”，演习昆曲，受到名士们的欣赏。潘之恒说：“曲之擅于吴，莫与竞矣！然而盛于今仅五十年耳……十年以来新安好事家习之。”

(《亘史》卷四《杂篇》)潘家就有一个昆班。万历二十五年袁宏道游经徽州,“复道岩镇,客潘景升(即潘之恒)家,东西南北名士凑集者不下十馀人,朝夕命吴儿度曲佐酒”(《袁宏道集笺校》卷十一)。潘之恒的朋友汪季玄、吴越石,是“博雅高流”的“儒商”。他们是戏曲行家,精心培养演员,使昆曲在徽州生根发芽,据潘之恒在《鸾啸小品·情痴》中介绍:“汪季玄招曲师,教吴儿数十辈。竭其心力,自为按拍协调,举步发音,一钗横,一带飏,无不曲尽其致。”吴越石为令家班的“歌儿”将汤显祖的《牡丹亭》完美的搬上舞台,做了精心安排:“先以名士训其义,继以词士合其调,复以通士标其式”,结果是“一字不遗,无微不极”,而使人“惊心动魄”。

徽州富商名流,不仅“征丽于吴”,还从当地招聘演员,加以培养。由于主持者是内行,又肯下本钱聘请名家指点,徽州演员虽不能完全改掉徽州方言而谐吴音,还是出现了引人注目的佼佼者,如“新安之罗若吴”,就“擅长一隅,而莫之能竞”(潘之恒《鸾啸小品》卷二《叙曲》)。万历二十八年,在徽州府邑城东郊举行的迎春赛会上,出现了一位张姓女演员尤其突出。据目睹者潘之恒说,这次盛会建有三十六座戏台,除本地艺人,还有来自吴、越的优伶,是一次大规模的戏曲比赛,结果是《蟾宫折桂》中嫦娥的扮演者,家住邑城河西,年仅十五,艺名舞媚娘的张姑娘最受欢迎,致使“一郡见者,惊若天人”(《亘史》卷三十五《舞媚娘传》)。这些大致学会“吴侬软语”的徽州演员,是徽昆的创始者。

徽州风景秀丽,文风昌盛,吸引了不少外地名流,有的还带着名优同行。万历三十三年冯梦祯访潘景升时,就有“金太初、黄问琴、鹅儿俱从”。其中黄问琴是魏良辅的第三代传人,“善歌为江南之最”,是冯梦祯家的曲师。

昆山腔流入安庆,也是万历年间的事,这与阮氏家族对戏曲的爱好分不开。阮氏乃士宦之家,阮大铖的曾祖阮鹗曾任福建巡抚,祖自仑,父以巽皆有官职。阮家世居桐城凂山(现属枞阳县),后迁安庆市内天台里。阮大铖的叔祖阮自华(坚之)万历二十六年进士,曾任福州推官,邵武知府。他喜爱戏曲,在福建为官时,曾于万历三十一年的中秋,“大会词人于乌石山之凌霄台,名士宴集者七十余人,而长卿(戏曲家屠隆)为祭酒,梨园数部,观者如堵”。阮自华罢官后定居安庆,“居恒语其从孙集之(阮大铖)”(钱谦益《列朝诗集小传》丁集下)。潘之恒《鸾啸小品》卷二《叙曲》说:“云间(松江)倾六朝之艳,而皖上(安庆)与之颉颃矣。”阮大铖是万历四十四年进士,其发迹是天启四年(1624)攀附阉党魏忠贤以后的事。崇祯元年(1628),阮大铖名列逆案,被劾罢回,住在安庆,崇祯八年高迎祥、张献忠、李自成率部入皖,他才避居南京。他罢回原籍,定居安庆时期“门庭气焰,依然重灼”(清钱澄之《藏山阁存稿·皖髯纪略》)。重整家班,并于崇祯六年三月以前编写了《春灯谜》(《春灯谜·自序》)。因此,程演生《皖优谱·引论》说:“皖上阮氏之家伎,于天启、崇祯时,名满江南。”阮大铖移居南京,继续充实他的家班,故有“金陵歌舞诸部甲天下,而怀宁歌者为冠”之称。由于“皖上阮氏家伎”的影响,昆曲在安庆广为流传,后从当地入京的徽班演员产金传、曹凤

志等也都“擅昆曲”。

南戏的几种声腔传入安徽，观众对象不同，演出场合也不一样。海盐腔、昆山腔主要活动在士大夫的华堂之中，余姚腔、弋阳腔则在乡村的野台演出。这几种戏曲声腔在安徽演唱的同时，又有当地或从外地传入的民歌小调，如《桐城歌》、《银绞丝》之类，“自两淮以至江南……不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑”（沈德符《顾曲杂言·时尚小令》）。

活动于皖南各地的戏曲艺人和业余的戏曲爱好者，以村坊小曲，里巷歌谣，将本地产生和外地传入的民歌小调，多种民间艺术（包括道士做“道场”、僧人“放焰口”的音乐）以及外来戏曲有益成分熔于一炉，在各自的地区形成了新的戏曲品种，如徽州腔、太平腔、青阳腔等。其中特色比较鲜明、影响最为深远的是青阳腔。青阳腔是池州府属青阳县一带形成的，又称池州调。

以滚唱为特点的青阳腔，接受外来剧种的影响，主要来自余姚腔。明万历以前，池州一带流行的余姚腔已有滚唱因素。后来“杂白混唱”、“以曲代言”的戏曲形式，还使“老余姚”“有德色”（明末《想当然》传奇首茧室主人《成书杂记》），便是这种唱法留给观众的美好印象。青阳腔继承了余姚腔的“杂白混唱”、“以曲代言”的表现方式，发展成了包括滚白、滚唱、畅滚的滚调。滚调是青阳腔的重要发展，特色尤著，也是它区别于其他剧种的一种标志。另一种说法：青阳腔是从弋阳腔演变来的。其主要依据是汤显祖在《宜黄县戏神清源师庙记》中说到：“汇以西弋阳，其节以鼓，其调諠。至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平，为徽、青阳。”（《汤显祖诗文集》卷三十四）

青阳腔的形成发展与当地民俗中宗教祭祀活动至为密切。九华山在青阳县境内，为佛教圣地，自唐以来影响日大，香客日多。明代，山上已有戏曲活动。万历二十年青阳县令蔡立身在《九华山供应议》中说：“八月初佛诞大会，其僧各携茶酒下山，中途要迎至其舍，张筵唱戏以待，甚至有争主顾相殴杀者。香客或南有浙江、徽郡，北有山陕远来，其施舍动辄数十金，少不下二、三两。”（光绪《青阳县志》卷十二《艺文》）众多外地香客，为本地戏曲演出不断更新观众，既促进了发展，又扩大了影响，从而使青阳腔演出的范围日益扩大。

青阳腔与余姚腔、弋阳腔，社会地位与演出对象大体一致，剧目大都是南戏老本和文人传奇；声腔喧昂，以锣鼓为主要乐器。青阳腔这支南戏中突起的新军，粗犷的风格，背离雅士们的审美情趣越来越远，就是龙膺说的：“应清逸绵邈者，而失之于健捷；应呜咽悠扬者，而失之于激枭；应风流蕴藉者，而失之于浮诞。”（《纶滁文集》卷二十一）因此，当时的一些名士，几乎是异口同声地对它进行指斥：“数十年间，不知从何出有青阳调布满天下，衣冠社会，翰墨之场，俳优侏儒杂志，其俗恶，使人掩耳壳。秽而逐臭，嗜痴之夫顾溺而不返。”（明李维祯《大泌山房集》卷一三一）“青阳腔，徒取悦于市井孃童游女之耳。置之几案，殊污人目，是所谓‘画虎不成反类狗’也。”（龙膺《纶滁文集》卷二十一）“歌儿皆青阳过江，字眼

既讹，音复干硬。”(《袁宏道集笺校》卷二十一)

文人雅士用歧视的眼光看待青阳腔，却不能不承认它受到普通观众的热烈欢迎，流行范围甚广的事实。在徽州做过六年(1580—1586)推官的龙膺，虽然蔑视青阳腔，但也不能漠视它是广大观众最喜爱的演唱艺术，用他的话说，就是：“何物最娱庸俗耳，敲锣打鼓闹青阳。”(《纶隐文集》卷二十二《杂著》)王骥德在万历三十八年成书的《曲律》卷二《论腔第十》中提到：“数十年来，又有弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔之出。今则石台、太平梨园，几遍天下，苏州不能与角什之二三，其淫哇妖靡，不分调名，亦无板眼。”石台与青阳同属池州府，太平虽属宁国府，但与青阳是紧相依傍的邻居，所谓“太平、石台梨园”，就是演唱青阳腔的戏曲班社。文中提到的“苏州”，无疑是昆腔的代词。由于青阳腔的势力范围大大超过了昆山腔，引起了昆腔从业人员的不满，想方设法加以诋毁。万历间苏元儁的《吕真人黄粱梦境记》中有一段评语说：“吴下人曾说，若是拿着强盗，不要把刑具拷问，只唱一出青阳腔与他看，他就直招了。”就是说听(看)青阳腔比受刑还难过。

青阳腔这个明代形成于皖南而影响深远的剧种，当时已有《新刻京版青阳时调词林一枝》等青阳腔的剧本选集刊刻发行。有的刻本流入国外(如日本内阁文库珍藏的《三元记》、《金印记》、《跃鲤记》等剧的精彩片断刻本)。因为青阳腔曾经“布满天下”、“几遍天下”，现在江西、湖南、湖北、山东、山西等省，仍有由青阳腔蜕变或受青阳腔的影响而发展起来的剧种，如“清戏”、“腔戏”等。“梆子戏”中也保存了青阳腔的声腔。

在安徽江北潜山、太湖等地，至今仍流传的岳西高腔，就是青阳腔的遗响。在青阳县及其邻近地区，青阳腔除演出《水浒传》、《白兔记》、《三元记》等传奇作品，还与搬演目连救母故事的目连戏结合而相互依存。

目连戏何时传入安徽，当初用何种声腔演唱，情况不明。但在明代弘治、正德间，青阳邻近的南陵县就有目连戏演出。民国《南陵县志》卷四《风俗》载：“陵民报赛酬神专演目连戏，谓父乐善好施，子取经救母。王阳明(1472—1528)先生评目连曲曰‘词华不似《西厢》艳，更比《西厢》孝义全’。亦神道设教义也。”(据光绪《青阳县志》卷十《艺文》载：王阳明于弘治十五年(1502)、正德十五年(1520)两游九华山。)

目连戏，明、清以来一直在安徽民间演出。不同地区所搬演的目连故事，或繁或简。所用声腔也有差异，但南陵一带的所谓“正宗目连”(包括从南陵传至江苏高淳的目连戏)，主要唱腔称“阳腔”，或曰“阳腔目连”。用大锣、大钹和堂鼓伴奏，有“加滚”和“一唱众和”的特点。“阳腔”，一般认为是青阳腔的简称，也有人说“阳”是“弋阳”二字快读的转声。徽州目连戏虽未标明“阳腔”，但青阳腔滚唱、滚白的演唱形式也很明显。

目连戏传入安徽后，演出甚盛，明万历间便产生了祁门人郑之珍(1518—1595)的《目连救母行孝戏文》，这个本子分上、中、下三卷，下卷最后有诗曰：“目连戏愿三宵毕，忠孝节义四字全。”但南陵等地目连戏的演出本，有的比郑本多四十五出，有的多五十二出，可以

演七天。郑之珍依据的祖本、南陵演出本和宋杂剧本的关系如何，尚难明确。但郑之珍编成的《目连救母行孝戏文》，不称传奇，而称宋、元时期常用的戏文，且篇幅甚长，共一百出，可见它与宋杂剧的渊源。

目连戏的演出多在每年的中元节，是盂兰盆会超度亡魂祭祀活动的组成部分。南陵目连戏的演出本中有《盂兰大会》一出，内中净扮“斋头”宣称：“值此中元佳节，地官赦罪之辰，大设道场，善叨追荐……孤魂野鬼，一齐脱化超生。”这与宋时中元节演《目连救母杂剧》之前，要制“盂兰盆，挂搭衣服冥钱在上焚之”（宋孟元老《东京梦华录》卷八《中元节》）的习俗相同。同时南陵一带的目连戏中还保存着不少诙谐滑稽的片断，如《尼姑思凡》、《和尚下山》、《三匠争席》、《王婆骂鸡》等，以及度索、舞絙、翻桌、翻梯、筋斗、蜻蜓、蹬坛、蹬臼、跳索、跳圈、窜火、窜剑等杂技表演。

安徽南部流行的傩戏，也像目连戏一样，其演出带有驱邪祈福的目的。表演时戴面具（称脸子）。嘉靖《徽州府志》卷二《风俗》载有当地居民“设俳优狄鞮胡舞假面之戏”的活动。又康熙《太平府志》卷五《风俗》载：“里傩，昔方相氏蒙虎目以逐疫，其流为当涂之脸神。”傩戏是从古代的傩仪、傩舞演变而来的。贵池傩戏，还保存着“迎神下架”、“送神上架”等仪式和“舞伞”、“打赤鸟”等舞蹈节目。演出剧目的脚本，除宋、元间流传下来的旧本，也有从“说唱词话”移植而来者。保存在贵池民间的傩戏剧本《陈州放粮》（或名《陈州粜米记》）与1967年嘉定出土的成化年间刊刻的说唱本《包龙图陈州粜米记》的词句几乎完全相同。

傩戏是宗族内部开展的一种既娱神又娱人的演唱活动。活动地点在各姓祠堂里面；活动时间是农历正月人日（初七）至元宵；演出场次，有两夜、三夜、四夜不等。由于傩戏是在宗族内部世代相传，加之活动范围、演出时间有限，不易受外界影响而发生变化。

明代安徽还产生了一批戏曲作家，除已提及的毕尚忠、阮大铖，还有《高唐梦》、《五湖游》、《远山戏》、《洛水悲》的作者汪道昆（歙县）；《玉合记》、《长命缕》、《昆仑奴》的作者梅鼎祚（宣城）；《斩祛记》的作者汪景旦（休宁）；《环翠堂乐府》的作者汪廷讷（休宁）；《量江记》、《赐环记》、《锁骨菩萨》的作者佘聿云（铜陵）；《丹管记》、《续缘记》的作者汪宗姬；《练囊记》、《龙剑记》的作者吴大震（休宁）；《太白剑》的作者姚康（桐城）；《锦缠玉》的作者方以智（桐城）；《鸣冤记》的作者盛于斯（南陵）等。同时还在安徽籍的作家中产生了传世的戏曲理论著述。其中较为突出的有程巨源（休宁）的《崔氏春秋序》，他将《西厢记》名曰《崔氏春秋》，认为是“词曲之《关雎》”。还有潘之恒（歙县）的《亘史》和《鸾啸小品》中有关戏曲的论述。潘之恒爱好戏曲艺术，热衷戏曲活动，与许多戏曲作家、演员长期交往，相知甚深。他的书记述了当时徽州和南京等地的戏曲活动以及对表演艺术的评论和为演员们写的小传。明代徽州书商和刻工还广刻曲本，对戏曲的传播起过重要作用。仅歙县虬村黄姓刻工在万历、天启间就刻了一批传世之作。有万历十年黄铤刻《新编目连救母劝善记》三卷一百出，插图五十七幅。万历四十五年黄一凤、黄应浮合刻《原本牡丹亭》插图。此外，有黄应先

刻《元曲选》、《琵琶记》，黄一凤刻《顾曲斋元人杂剧》，黄建中刻《西厢记》，黄一楷、黄一彬除合刻汪耕绘的木版画册《人镜阳秋》外，还刻有《环翠堂乐府》中《投桃记》、《天书记》、《彩舟记》、《义烈记》等多部传奇。《环翠堂乐府》所附插图，多出自歙县画工汪耕之手。当时有的刻工也是画工，上面提到的黄一楷，《中国美术家大辞典》就将他做为明代的一位版画家立传，并提到他为“起凤馆刊王凤洲、李卓吾合评《北西厢记》插图并为其所刻”。黄一楷为《北西厢记》所作版画插图共二十幅，线条清晰，风格朴素，人物形象生动，生活气息浓厚，体现了徽派版画的艺术特色。

清代的安徽戏曲

清代安徽戏曲在前人创造的基础上得到进一步发展，主要标志，是通过徽班推出了徽调。

徽班的名称早在明代就已产生，明万历间(1573—1620)冯梦祯在《快雪堂日记》中就提到“吴徽班演《义侠记》”的事。那是徽州富商组织的家班，唱的是昆曲。清代乾隆以后所称的徽班，是指以石牌一带的艺人为骨干的原安庆府属各县戏曲艺人组织的班社。所唱以吹腔、拨子、二簧为主，也兼演一些昆腔戏。他们的戏班在安徽省内演出，各有班名，如“长春”、“同乐”；演到省外，被称为安徽江湖班，或在班名后加上“徽”字，如“三庆徽”。

石牌原是怀宁县的一个乡镇，清代是长枫司巡检驻地，现为怀宁县人民政府所在地。地居皖水上游，与潜山、太湖、望江三县接壤。清乾隆以来，著名戏曲艺术家郝天秀、产金传、杨月楼、夏奎章、茹来卿等都出自石牌镇及其附近乡村。程长庚的祖居潜山程家井亦离石牌不远，其孙程继先还说过：他原是石牌镇人。因此，包世臣在嘉庆十四年(1809)写的《都剧赋》中说：“徽班映丽，始自石牌。”民间也有“无徽不成镇，无石不成班”的谚语。

徽调在以石牌为中心的安庆地区形成，有很多因素：

一、安庆地区人民热爱歌舞。《桐城歌》早在明代中叶就已盛行。不仅在桐城及其附近地区流行，还传播到安徽省以外。明冯梦龙曾将一部分《桐城歌》收入他所编的民歌集中。怀宁人栽种时高唱秧歌，成为一种习俗，并得到赞许。有所谓“一人发声，众耦齐和，长吟曼引，比兴杂陈，因声寻义，宛然竹枝。”(见道光《怀宁县志》卷三《风俗》载)每年新春从正月初七至元宵，安庆各地都有灯戏活动。各色花灯，结合各种歌舞：“或龙、或狮、或采茶、或走马”(道光《怀宁县志》卷三《风俗》)，这种歌舞演唱，深得人心，“老幼竟逐为乐”。

二、青阳腔传入安庆地区，扎根民间，除岳西五河等地的高腔，一直保存着青阳腔的遗产，还派生出了“夫子戏”(以青阳腔演出表现关羽形象的戏)，曾在太湖、怀宁等县流行，多于农历五月十三日“夫子会”演出。还有流传在怀宁洪镇的“牛灯戏”(春节时表演的民间歌舞)也演唱青阳腔中《敬德耕田》等剧目。

三、昆曲自明万历间盛行安庆，一直在民间流行。清军南下，阮大铖在南京的家班瓦解，班中成员流散各地，吴伟业、龚鼎孳都曾在不同场合见过阮大铖家班的演员。据传，这时阮氏家班中既有怀宁籍的演员返回故里，又有外籍成员随阮家亲属来到安庆，为昆曲在安庆一带传唱增加了力量。

四、明末清初，随着西北农民义军和山陕商人在江淮两岸活动，梆子系统的声腔已传入安徽。崇祯十三年九月张献忠进攻桐城，曾在挂车河演戏庆寿，由军中"乐人"一演《关公过五关斩六将》、二演《韩世忠勤王》、三演《尉迟恭三鞭换两锏》。"三奏既毕，八音复举，美人歌舞杂陈于前。"《明季北略》卷十六《张献忠围桐城》）张献忠部在安徽辗转七、八年之久，曾于崇祯八年、十年、十五年三攻安庆。最后一次虽进入安庆市区，不久却被清都督蒋若来战败而退入大别山中。张献忠这次受挫，一部分军中乐人流落民间，传播秦腔。再者，自明代以来，一批一批山陕商人驻足安徽。他们演剧之风，多染维扬习尚。保存完好的亳州花戏楼（原名"歌台"）始建于康熙十五年(1676)，位于当地"山陕会馆"之中。旧时，安庆等地的"山陕会馆"亦有戏楼设置。山陕梆子也和昆曲一样在安徽长期流行。直至清末，安庆市内的主要剧场，还以演昆曲和秦腔为主。程小苏在《安庆旧影》中说："光绪间，天仙茶楼在钱牌楼为巨擘，天乐次之，所演者皆昆曲、秦腔耳。"

继元、明时期南北曲在江淮两岸汇合交流，明末清初，北来的梆子声腔又在江淮之间与青阳腔、昆曲相互影响，彼此渗透，并掺入当地民间文艺成分，从而产生新的艺术品种，也就是由徽班推出的徽调。

徽调，首先是以石牌腔（即打着安徽地方烙印的吹腔）的名称出现于舞台而引人注目。清乾隆初期即流传安徽省外，旋即被列入多种地方戏曲之首而为官府防范。乾隆四十五年(1780)的官府文件有："再查昆腔之外，有石牌腔、秦腔、弋阳腔、楚腔等项，江、广、闽、浙、四川、云、贵等省，皆所盛行，请敕各督抚查办。"（乾隆上谕引伊龄阿奏折语）江西巡抚郝硕马上行动，"遵旨复奏"时，提到："九江、广信、饶州、赣州、南安等府，界连江、广、闽、浙，如前项石牌腔、秦腔、楚腔，时来时去，臣饬各该府，时刻留心。"说明石牌腔已成为当时南方流行的一种主要声腔。

石牌腔——吹腔是在青阳腔滚调的基础上吸收昆曲、梆子和民歌的成分，加以糅合而成的。石牌腔产生于石牌一带的安庆地区（包括枞阳等地），曾被称为庆腔、安庆调和安庆梆子。

稍后于吹腔，在同一地区又出现了拨子（又称高拨子）。拨子是当地民歌与梆子结合的产物。其中民歌成分，一说即明代就已流行的《桐城歌》，另一说是枞阳一带江上渔民所唱的渔歌。因此说："高拨子出桐城"。

继吹腔、拨子之后又产生了二簧腔，它是从吹腔和拨子演变而来的。吹腔原以笛伴奏，改用胡琴伴奏，变成了平板二簧，高拨子经平板二簧过渡，就成了二簧腔（调）。

吹腔、拨子、二簧都属徽调范畴，又各自作为一种独立的腔调，长期保存在皮簧声腔系统之中。但二簧却后来居上，成为徽调的主体。早在清乾隆年间，多种戏曲声腔云集扬州，演唱二簧的徽班顺流东下，曾引起强烈反映。李斗《扬州画舫录》提到："安庆以二簧来者……安庆色艺最优。"《扬州画舫录》成书于乾隆六十年，是李斗追忆他在扬州的见闻。安庆艺人到扬州至迟不晚于乾隆五十一年，客寓扬州的赵翼为安庆名优郝天秀写《坑死人歌》(载《瓯北集》)是乾隆五十一年的事。关于二簧的产地，除安徽安庆，尚有湖北黄陂、黄冈和江西宜黄等地诸说。

从安庆走出的徽班，不光演唱徽调，还唱昆曲等外来声腔。可以说它是一种南北兼容，花、雅并用，博采众长，雅俗共赏的演出团体。既遭官府禁演，又为上流社会所欣赏。乾隆五十六年王昶(曾任刑部侍郎)到湖南澧州，当地官员"以安庆优伶祗应"，他的印象是："呕呕唧唧，亦颇怡然。"(《使楚丛谭》)

徽班由于演唱艺术丰富多彩，即所谓"联络五方之音，合为一致"(清小铁篴道人《日下看花记·自序》)。加之队伍精干，行动方便，一班的成员少者七到九人，多不过十数人。于是走南闯北，把徽调和吸收来的外来声腔传播四方，南方流传到湖北、江西、江苏、浙江、湖南、云南、福建、广东、广西等省。这是乾隆中前期的事。据乾隆四十五年广州《外江梨园会馆碑记》载：这一年在广州活动的外地戏班共十五个，其中徽班就有八个。徽戏传入北方也在乾隆五十五年"三庆班"入京之前。据山东《孔府档案》载：早在乾隆三十三年曲阜孔府就有安庆府班优人江南安庆府怀宁人陈采臣曾奉差回本籍邀合脚色。邀到正旦李六谛、筋斗匠潘二六、小旦金花官、贴旦汪八官、小旦张正官等。又乾隆四十九年望江人檀萃从云南到北京写的诗篇中，有一首是："丝弦竞发杂敲梆，西曲二簧纷乱哏。酒馆旗亭都走遍，更无人肯听昆腔。"他在另一首中提到当时争传秦腔萃庆部花旦演员湘云(王桂官)、芳阁(刘二官)事，并在诗后小注云："因与方名山言，安庆班岂不胜此，而不肯北来，闻郑柘堂已招一班，忽而南回，地方风气之不开至于如此。名山奋然曰：吾即回家带六七包头，坐樱桃斜卖歌。"(檀萃《滇南诗集·杂吟》)"三庆班"入京前已有人做过入京的尝试。可惜有的没有站住脚，"散而南归"，有的只见打算，不知结果。

由于徽班足迹遍及全国，徽调也就影响到南北各地的许多剧种，如粤剧、桂剧、闽剧、滇剧、湘剧、河南黄戏、莱芜梆子……，并孕育出遍及全国的京剧。

京剧是二簧与西皮相结合在北京地区形成的，时在清道光以后。二簧、西皮的结合早在三庆班入京之前。从上海图书馆善本室收藏的《乾隆三十九年巧月春台班剧目》看，该班既有唱二簧的剧目，也有唱西皮的剧目，还有二簧和西皮兼唱的剧目。嘉庆、道光时人叶调元又在《汉皋竹枝词》中写道："曲中反调最凄凉，急是西皮缓二簧。"咸丰、同治间二簧、西皮的结合产生了新的成果，即京剧前身的皮簧戏。《秦云撷英小谱·序》中提到："咸同之交，徽人程长庚于湖广调中，精求所以调声运气之法，一唱三叹，听之使人荡气娱神，世称

京二簧。”咸丰之后，人们所称的二簧，是包括西皮在内的皮簧戏，也就是进一步吸收发展了新徽调。王梦生在民国四年(1915)出版的《梨园佳话》中论：“徽调者，皮簧是也。”

徽调是京剧的前身，人们谈到京剧，就不能不提徽班，几位皖籍“班主”——高朗亭(安庆)、程长庚(潜山)、王九龄(桐城)、杨月楼(怀宁)，不仅是杰出的组织者，也是技艺精湛的演员。此外，如郝兰田(怀宁)、杨隆寿(桐城)、姚增禄(亳州)、茹莱卿(怀宁)、夏奎章、夏月恒、夏月珊、夏月润父子(怀宁)等皖籍艺术家都为中国京剧的丰富和发展做出重大贡献。

徽班走出安庆，出现兴旺发达的景象，除本身的优点，还有徽商的支持。安庆艺人能够在扬州打开局面，就是得力于徽州商人。江鹤亭(歙县)在扬州长期担任两淮总商，是家资雄厚，声名显赫的巨富，他的家班征聘四方名旦，就选中了安庆郝天秀，提高了徽班的地位。“四大徽班”之一的“三庆”能够入京献艺，也是借助徽商的力量。乾隆皇帝(弘历)喜欢戏曲，每当寿节，各省疆吏，除献奇巧贡物，还要选送本地名优进京。乾隆五十五年是他的八十寿辰，闽浙总督伍拉阿命浙江盐商将在杭州演唱二簧腔的安徽三庆班带到了北京，成为后来诸多徽班进京的先导。当时浙江盐商主要是徽州商人。明代以来，徽州人在浙江经营盐业致富者，有休宁朱家、篋县孙家、歙县程家和汪家，致使杭州“徽人实居盐业的领导地位”。

徽班在扬州和北京两大戏曲中心，由于徽商的支持而占有突出的地位。此外，凡是徽商势力强大的地方，徽班亦接踵而至，进行演出活动。例如，自明至清，徽商在山东人数甚多，力量很强，有“山东临清十九皆徽商占籍”之说，安丘等地的徽商亦颇有势力。由于徽商在山东扎根，从大运河北上的徽班就有落脚之靠。有的为适应朝泰山、赴庙会的需要，即从济宁登岸，沿当时的“御大道”到达泰安一带，后有老阳春班在泰安西南的夏张镇定居。现流行于泰安、莱芜一带的莱芜梆子就是徽调与梆子结合的产物，保留着用吹腔、拨子、二簧、西皮演唱的《水淹七军》、《举鼎观画》、《太白醉写》等一百多出徽剧剧目。并有“徽班传授”的说法世代相传。又如湖南长沙，由于徽商成为当地商业的主要力量，有的与官员豪绅换帖、联姻，有财有势，于是徽班得以立足生根，致使徽调成为长沙湘剧的一部分。长期保存着原唱安庆调、高拨子、唢呐二簧的《偷鸡》、《大长生乐》、《水淹七军》和《龙虎斗》等剧目。

徽班在北京和其他地方被人承认，影响日益扩大，对徽调在安徽本土的活动也有所促进。乾、嘉以来，安庆一带的班社(包括科班)，陆续拥出，著名者有同乐堂、天乐堂、同庆堂、新长春、四喜堂。这些班社，当地人不称徽班而叫“大戏班”或“弹腔班”。其活动，不仅丰富了本乡人民的文化生活，还为他乡演唱的徽班输送演员，如“同光十三绝”之一的郝兰田就是先在怀宁一带的乡班唱红而后去北京参加程长庚主持的“三庆班”。据王瑶卿《先外祖郝公兰田小传》介绍，郝兰田，安徽人，早年在家乡演出《祭风台》，曾名噪一时，道光时来北京搭三庆班。

安徽除徽调发祥地的石牌周围有众多戏班，还有徽州徽班、江南徽班、江北徽班。徽州用吹、拨、皮、簧声腔演唱的戏班，师承石牌，早期有威望的徽调艺人程秋香，即怀宁石牌人。这种戏班在徽州发展很快，影响亦大。曾出现过“京外四大徽班”，即庆升、彩庆、同庆、阳春。在其前后，还有大春、长春、万春、鸿盛、四喜等正规班社，其中道光、同治间的四喜班，最盛时有演职员一百八十人，剧目丰富，行头充足，演员唱做俱佳，武戏尤为精彩。同时在徽州尚有一批“鬼火班”，即时隐时现的半职业戏班，影响较大的有合春、和春、富春、太平春、万年春等。江南徽班以当涂艺人为中心，活动于苏、皖相连的宣城、高淳一带，道光前后有鸿福、正音、寿音、春福等著名班社。以无为艺人为主的江北徽班，活动于巢县、庐江、无为、含山等地，影响较大的班社，有三义堂、天寿班、大四喜等。

安徽境内，徽班得以发展，傩戏、目连戏等古老剧种能够保存，多种民间小戏随之形成壮大，与民俗好祀有极大关系，因祀多演剧以酬神。清乾隆时歙县诗人方士度在《新安竹枝词》中写道：“岩镇还神正月九，路口禳灾三月三。七月荷花灯苦热，《琵琶》十月演溪南。”诗后有注：“七月二十五夜，岩市点荷花灯，十月溪南花台演《琵琶记》全本。”清礼部尚书，当涂人黄钺，道光间寓居芜湖，写有《于湖竹枝词》五十首，其一曰：“灯船戏罢平安戏，豪竹哀丝处处催。忙杀花间惊蛱蝶，一年强半绕歌台。”诗后亦有自注：“上元龙灯，端午竞渡，罢则演剧。至秋又跨衢为台，以报秋社，谓之平安戏。”(《台斋诗集》)一年四季，安徽各地迎神赛会的名目甚多，泾县东乡一地就有三月十六日玄坛会、四月初八日五显会、六月初八日牛王会等等。而“每赛会必须演戏，与会乡村轮年而值之。先一、二日开演，即迎神来戏场观剧。出巡回来，必抬神在剧场疾行四、五周，谓之扛神。”“赛会之夜戏，必以通宵，以便远来之观者，就近人家，必接其亲戚故旧来家看戏，非待戏演完不去。”“正戏之外，兼演傀儡戏(原注：以木偶饰生、旦、净、丑，伶人举之演唱)，其戏由特别酬神者出资演唱。特别酬神者，或因病，或别种事实，曾许牛王大帝之愿者也。”此外演戏侫神者，“有关帝生日戏、财神戏、老堂戏(原注：猪之神也)、蚕娘戏(原注：蚕之神也)”。(见胡朴安《中华全国风俗志》下篇卷五《泾县东乡侫神记》)

演戏之风最盛的季节是春秋农闲之时，尤其是秋收之后演戏，既是酬谢稼穑之神的赐予，又借以慰劳自己耕种之辛苦。据嘉庆《芜湖县志》卷六《风俗》载：“赭山所祈之神谓之甪姑，姑如三十许妇人，农家者流奉之唯谨。每年场圃毕，多醵钱演剧以娱，谓稼穑皆神福。”又乾隆《繁昌县志》卷七《风俗》载：“八月社，农民醵钱迎神召伶人唱曲，谓之蓼花社，盖取禾稼皆登报赛称庆之意。遂召知交亲戚，聚饮观剧，亦田家终岁作苦，一日之乐也。”直至清末，神诞之日，喜庆之期，演戏之风，依然很盛。宣统元年(1909)一份对徽州歙县的调查报告写道：“……家计稍俗者遇喜庆事，或雇吹手作乐。歌曲所唱，多徽调乱弹，间以昆腔。好事少年，或乐为此，其甚者，则选班演戏矣。又俗有滩簧小调之类，音尤靡靡，词野俚不可听。”(见《陶甓公牍·歙县风俗之习惯》)

徽调兴起的同时，江南、淮北和江淮之间，以歌舞和说唱艺术为主的民间小戏亦逐渐形成。主要的几种，虽然演变过程、流行地区不同或不完全相同，但都直接或间接受到凤阳花鼓的影响。凤阳花鼓是凤阳本地秧歌与江浙等地移民带来的民间歌舞结合的成果。这种艺术形式，很早就流传外地，并被戏曲吸收。明隆庆、万历间周朝俊的《红梅记》中就有凤阳人打花鼓的穿插。入清以后，由于水旱灾害，凤阳人外出卖艺糊口的更多，且日久成习。清顺治时魏裔介在《秧歌行》中写道："凤阳妇女唱秧歌，年年正月渡黄河。北风吹雪沙扑面，咚咚腰鼓自婆娑。衣衫褴褛帕在首，自言出门日已久。前年寿县无雨泽，今岁泗州决河口……我唱秧歌渡歉年，完却官租还种田。南来北往如飞雁，如此艰辛实可怜。"（邓之诚《清诗纪事初编》卷五）康熙时孔尚任在山西临汾看到凤阳花鼓后，写下了如下观感："凤阳少女踏青阳，踏到平阳胜故乡。舞袖弓腰都未忘，街西勾断路人肠。蹴鞠腰中不用毬，轻轻对踢眼斜瞅，分明学得秦楼舞，五彩裙边露凤头。雨点花攒鼓衬锣，春风吹袂影婆娑。是谁传与江南曲，压倒仙人踏踏歌。平头鞋子窄长袍，便是儿郎态也娇。恼乱红尘行到晚，何人收管郑樱桃？"（《平阳竹枝词五十首》中的《踏歌词》）雍正时人李干龄（安徽建德人，曾任庐州府教授）在《禁游民议》中说道："伏见凤阳、寿县及其接界州县历来积习之游民，每至秋末冬初，收获既毕，则封其室庐，携其妻子，备箩担，挑锅釜，越州逾县，百十成群，以乞丐为事。居宿亭庙，遍历乡村。又或以花鼓歌唱为取讨钱米之谋。直至来岁夏初麦熟，始相负载提携而归。"（道光《建德县志》卷十九《艺文》）乾隆时赵翼又在《陔余丛考》卷四十一《凤阳丐者》中提到："江苏诸郡，每岁冬，必有凤阳人来，老幼男妇，散落村落乞食，至明春二、三月间始回。其唱歌则曰：'家住庐州并凤阳，凤阳原是好地方。自从出了朱皇帝，十年倒有九年荒。'以为被荒而逐食也，然年不荒，亦来乞食如故。"描写凤阳人卖艺生涯，穿插花鼓演唱的小戏《花鼓》，乾隆中叶被收入《缀白裘》，其中除《凤阳歌》、"花鼓曲"，还有"梆子腔"（安庆梆子）。

"凤阳花鼓"与中国戏曲关系密切。安徽直接来源于"凤阳花鼓"的民间小戏，有沿淮地区的花鼓戏，其中之一即凤阳花鼓戏。"凤阳花鼓"包括"花鼓小锣"、"花鼓灯"、"花鼓戏"，统称"凤阳三花"。"凤阳小锣"又名"双条鼓"（以一手持小鼓，一手持双条击鼓而得名），二人（二女或一男一女）演唱，一持小锣，一持小鼓，唱凤阳歌及其他民间小调，这就是江湖卖艺的那种"凤阳花鼓"。"花鼓灯"（又名"高盘鼓"）是集体表演的一种"大花鼓"。一般是七人上场，四男三女（女由男扮）。男角称"鼓架子"（其中有一打伞的小丑），上身穿对襟白褂，下穿红裤，扎红头巾；女角称兰花，上穿大襟短衣，下穿绿裤，头扎花球，左手持帕，右手拿扇。众人登场，边唱边舞。有"大跑场"、"满天星"等名目的群舞，也穿插一些"抢手帕"、"抢板凳"之类的对舞。凤阳花鼓在清代中叶于凤阳县长淮卫一带演唱简单故事也称卫调花鼓。最初是与花鼓灯一起活动，在花鼓灯演出间歇时演唱，被称为花鼓灯的文场。男、女角色仍保留着"鼓架子"和"兰花"的称谓，后从说唱、戏曲改编、移植了《东回龙》、《西回龙》、

《大隔帘》等剧目，音乐、表演、化妆等方面亦有所丰富改进，从而脱离花鼓灯，成为一个独立的剧种。从“凤阳花鼓”派生出的淮北花鼓戏，据牛开运（光绪五年生，其师爷潘凤奇系嘉庆时人）等老艺人说，是凤阳花鼓流到宿州之后，吸收当地的“宿州调”、“浍北调”、“口子调”，衍变而成的。戏剧化的初级阶段，仍保持着花鼓演唱的特色。如生、旦的装扮，依然是原有模式。生仍称“鼓架”，头扎汗巾，上穿便衣，下穿便裤，腰束大带，右肩斜背花鼓，双手持鼓条击鼓。旦称“包头”（男扮），上穿便衣，下穿裙子，头扎彩布结成的花球，球系两条绸带垂至胸前，供表演时持以挥舞。这种花鼓戏，清嘉庆时已发展到数十个班社，并从淮北宿州一带流到江苏丰县、沛县和山东济宁等地。

安徽境内流行于淮河流域的泗州戏，与凤阳花鼓也有一定影响。泗州戏与苏北、鲁南的淮海戏、柳琴戏同出一源，初时统称“拉魂腔”。百余年前，“拉魂腔”一支流入安徽淮河沿岸，吸收了当地各种民间艺术成分，逐渐形成为有地方特色的剧种。演唱这种“拉魂腔”者以泗县（古称泗州）籍的艺人居多，故解放后称之为泗州戏。又因其受过山东肘姑子等的影响，也称周姑子。“拉魂腔”传入安徽之初是“唱门子”，也就是沿门卖唱、乞食糊口。后亦被当地农民用来避灾祈福。民国《泗县乡土志》（安徽省图书馆藏抄本第七十七课）载：“演唱狃鼓，教唱诲淫，尤为有伤风化，故曰其腔为拉魂腔。无识之人每逢天旱则纠集数村藉此求雨，雨降则又唱以谢降。若遇牛瘟，更允唱戏以止灾，名曰牛王戏，且每在土地庙门唱者。更有人口害病亦允唱戏以祈祷之。”泗州戏与花鼓戏关系密切，在其发展过程中，吸收过花鼓戏的艺人参加，艺人称之为“花鼓变子”。并吸收民间的各种艺术成分，创造了“压花场”。“压花场”分单压与双压，单压是一男一女，双压是一男二女。男女登场，边舞边唱。“压花场”是“拉魂腔”表演戏剧故事的一种手段，但从形式看，与花鼓演唱区别不大，生相当花鼓灯中“鼓架子”，旦相当于花鼓灯中的“兰花”。由于泗州戏源远流长，积累丰富，发展很快，又反影响于沿淮地区的花鼓戏。卫调花鼓戏唱腔中的“八句娃子”、“十二句羊子”就来自泗州戏，它的剧目也大都与泗州戏的剧目相同。

庐剧前身的倒七戏，名称由来，何地形成，怎样演变，说法都不统一。有一部分艺人和戏曲研究者认为，这个剧种是在大别山南麓六安、霍山一带流行的民歌、锣鼓书的基础上，受湖北花鼓戏的影响而后形成的。大别山的民歌主要是茶歌。锣鼓书又名门歌，在六安、合肥、巢湖等地流行。小锣小鼓，沿门说唱，类似花鼓卖艺。花鼓卖艺，很早就在六安传播。道光四年（1824），六安有一位叫余蟠的考生，因曾祖母余缪氏系以“花鼓卖艺”为业被阻考而申诉，起因是由于“妇女而行歌卖唱，其托业已属卑职，若使其子孙竟滥侧士林，似无以别流品”，而有人“不准其投考”。（见《续增刊案汇览》卷三）余蟠的曾祖母乃乾隆时人，当时六安已有以花鼓卖艺为业者。再说湖北花鼓戏，种类甚多，倒七戏中《瞧相》、《逃水荒》一类小戏与湖北花鼓、采茶类剧种的同名剧目的内容与形式相同，描写凤阳人逃荒卖艺的生活，都有“家住在凤阳”或“我本凤阳人”的介绍，有的还是用“凤阳歌”或“花鼓调”演唱。倒

七戏接受“凤阳花鼓”的影响是多渠道的。不管受到哪一种湖北花鼓戏的影响，都可以说是“凤阳花鼓”的回归。道、咸以后，倒七戏逐渐从皖西山区向东南发展，通过与徽班合演，从徽调中移植了《乌龙院》、《滚鼓》、《闯山》等剧目，丰富了演唱艺术，成为安徽一种引人注目的地方戏曲，遭到官府禁演。巢湖炯炀河发现的一块同治七年(1868)的石碑上有“拟禁约各条勒石炯炀镇”字样，其中一条说：“近倒七戏名目，淫词丑态，最易摇荡人心，关系风化不浅。嗣后如有再演此戏者，绅董与地保亦宜禀案本县捉拿，定将此写戏点戏与班首人等，一并枷杖。”此碑的发现，不仅说明倒七戏在同治年间已在巢县一带盛行，而且从“班首”的设置和“写戏、点戏”(主持演出者与戏班约定时间、报酬等事项，曰写戏；班主将写有该班会演之“戏折”送当地头面人物选定上演戏目，称点戏)习俗的形成，了解到那时已出现职业班社，成为比较成熟的剧种。此后，倒七戏又从合肥、巢县继续向东南发展。

黄梅戏原名黄梅调，与鄂东、赣东北的采茶戏同出一源。它的基础是皖、鄂、赣三省毗邻地区流行的民间歌舞，有黄梅调、江西调、桐城歌、凤阳歌、挑花篮、推车灯等。凤阳花鼓在黄梅戏形成之初，是起过较大作用的。黄梅戏早期积累的剧目中，不仅有反映凤阳逃荒人生活的《瞧相》、《挑牙虫》，还在《孔瞎子闹店》等小戏中出现了凤阳花鼓婆，演唱凤阳调和花鼓灯的灯歌。再者，早期黄梅戏旦脚上场打彩或演出小戏，一手执扇，一手拿手帕，一面歌唱，一面摇扇舞帕，与花鼓灯中的兰花相似。为此，黄梅戏一度被称为花鼓戏。嘉、道以后，皖、鄂、赣三省间形成的那种民间小戏，一支东移到以怀宁为中心的安徽西南部，与当地语言结合，汲取青阳腔、徽调的营养而进一步发展，形成了有安徽特色的怀腔。黄梅戏，同、光年间，除农民自唱自乐的业余活动，还产生了季节性的业余班社。这种班社人员很少，一般是“三打七唱”(三人操纵打击乐器，七位演员)，箱上(管理服装道具)、箱下(负责烧饭烧水)十二人，个别的也多至二十余人。当时黄梅戏是“官府严禁扮演”的“淫戏”，由于观众欢迎，竟有演至安徽省会安庆近郊者。光绪五年(1879)八月十六日上海《申报》一篇短文中提到：“皖省北关外，每年有演唱黄梅调小戏者，一班有二十余人，并无新奇足以动人耳目。惟正戏后总有一、二出小戏，花旦小丑演出百般丑态，与江省之花鼓戏无甚差别，少年子弟及乡僻妇女，皆喜听之，伤风败俗，莫此为甚。而游浪之徒，每至兴高彩烈时，群掷青蚨，名曰打彩。又有以糖饼食物抛上旦角头面者，旦角更得意洋洋，更现种种淫态，而愈出愈奇。又有将友人小帽巾扇，夺取以丢上台端，俟戏毕以钱往赎，以为笑乐。屡经地方官示禁，终不能绝。”这个剧种，虽在官禁下顽强地生存着，但发展缓慢。辛亥革命之前，一直是农民和农村手工业者自唱自乐的文艺形式，少数半职业班社，也只是农闲时和节日里在乡间演出。

流行在皖南宣州、宁国等地的花鼓戏(后称皖南花鼓戏)，是同、光年间鄂、豫两省移民将湖北花鼓戏和河南地灯子带到皖南，吸收当地民间歌舞演变而成的。其主腔中“淘腔”来自湖北花鼓戏(沔阳花鼓戏中的“桃腔”与之类似)，“北扭子”来自河南灯曲。花腔则有一部

分是当地的民间歌谣。早期演一丑、一旦或一生、一旦的小戏，以扇子、彩巾和腰带为道具，用舞蹈和歌唱交流感情、表现情节，亦保留着花鼓卖艺的演唱形式。这种花鼓戏通过沿门卖唱和地摊演出，光绪年间在宣城县的乡村产生了半职业性质的四季班。光绪末宣统初，四季班有十五个之多，在安徽宣城、宁国、广德、郎溪，江苏高淳、溧水，浙江长兴、昌化等地活动。

清代，安徽戏曲，除徽班蓬勃发展，花鼓系统和受花鼓影响的民间小戏逐渐成长，还有梆子腔由河南传入(一说皖、豫之间演唱的梆子是沙河调，称"土梆"或"高梆")，流行于颍州、宿州的广大农村。梆子流入安徽的淮北地区，很快就与"凤阳花鼓"争夺观众而有喧宾夺主之势。凤阳花鼓歌中曾唱道："调了腔换了腔，调了南腔换北腔，南腔唱的花鼓调，北腔唱的梆子腔。"这种梆子传入安徽，始自何时，尚无定说，据老艺人世代相传：嘉庆年间就有一位叫杨担的梆子戏艺人在淮北传艺，以后陆续出现了一些培养梆子戏演员的窝(科)班，其中几个影响大的科班，创办时间、地点和主持人是：道光二十二年临泉韦寨沈百魁，光绪二十年阜阳土坡集周殿臣，光绪三十四年临泉油店桥李老雅。梆子在淮北培养出了当地的演员，也就使这个剧种在这块土地上扎下了根。1958年之后，统称淮北梆子(即沙河调)。

晚清以徽调为主在北京地区形成的京剧也流入安徽。民国《芜湖县志》卷八《风俗》载："光绪初元，城外开设茶园，仿京师卖座收价，至马路开辟则梨园歌馆，弦歌不绝，然不外京调秦腔。"芜湖在清代是中国"四大米市"之一。光绪二年签订《中英烟台条约》，芜湖列为通商口岸，又割地开辟租界，出现畸形繁荣，成为长江沿岸的重要商埠。新兴的京剧在这里受到欢迎，有专演京剧的戏园。芜湖与上海有舟楫之便，又处于沪、汉(口)之间，当地京剧受上海影响最大。上海"女戏"兴起，出现了"戏馆以妓女为生财之道，妓女以戏馆为出色之场"的现象，芜湖也开设了女戏园。据光绪三十二年十月二十日上海《申报》介绍："芜湖现开男戏园一家名永庆，女戏园两家，一名留春，一名聚仙。"由于"戏中淫秽怪诞情节"，致使芜湖学界吴松亭、周佐臣等二十余人，联名禀请巡警局饬令各园进行改良，就在这时，"留春遽尔停演"，聚仙则"往汉口邀来林黛玉"，藉以抵制改良之举。林黛玉原为上海妓女，擅长演唱《拾玉镯》、《纺棉花》、《遗翠花》等剧。

光绪初年有从河南商城、固始来的庆寿班(京班)在六安落脚，班主胡老旦。光绪十六年，六安城关组成京班洪福班，班主张金龙。光绪末年汀州总兵李南华在其家乡蒙城组成"李公馆京戏班"。

晚清，芜湖市区还出现一种叫"乡乐"的演唱形式。"乡乐"虽名"芜湖滩簧"，但不是民间小戏的那种滩簧。旧俗相传有所谓滩簧者，音调既佳，词句亦雅，故士大夫多好之。"(见民国《芜湖县志》卷八)这种士大夫喜爱的戏曲，是同治年间当地几位文人撷取昆曲精华，去其音节繁缛的产物。光绪年间芜湖成立过"乡乐保存社"。民国初年有鲍筱斋(名实，芜湖人，宣统元年拔贡生，曾官山东潍县知事)将其更名为"湖阴曲"，并编印《湖阴曲初集》一

卷，后由北京撷华书局排印，《安徽文献书目》著录。该书收入《拷红》、《扫秦》、《跪池》等十八个剧目。所刊剧本与昆曲老本比较，只有个别词句差异。

清代，戏曲艺人和戏曲爱好者努力发展了安徽戏曲艺术事业，同时皖籍文人中也产生了一些有影响的戏曲作家和戏曲理论家。戏曲文学作品有：龙燮（望江）的《江花梦》、《芙蓉城》，王墅（芜湖）的《拜针楼》、《后牡丹》，张潮（歙县）的《笔歌》，石宠（太湖）的《姻缘梦》、《蝴蝶梦》，金兆燕（全椒）的《旗亭记》、《婴儿幻》，汪光被（歙县）的《芙蓉楼》、《易水歌》，左璜（桐城）的《桂花塔》、《兰桂仙》，吴震生（歙县）的《太平乐府十三种》，方成培（歙县）的《雷峰塔》，汪士铉（歙县）的《沧浪亭杂剧》，吴恒宣（歙县）的《双仙记》、《义贞记》、《火牛阵》、《玉燕钗》，程瑛（天长）的《龙沙剑》，段立本（霍丘）的《江东月》，曹应钟（歙县）的《救赵记》、《指南车》，刘竹斋（阜阳）的《花里钟》，李文翰（宣城）的《味尘轩四种曲》，赵对澂（合肥）的《酬红记》，张金鉴（舒城）的《红巾记传奇》，杨祖荣（怀远）的《佛门缘》，张梦祺（含山）的《玉脂球》，宣鼎（天长）的《返魂香》，姜继襄（怀宁）的《金陵泪》，袁蟫（太湖）的《瞿园杂剧五种》及《瞿园杂剧续编五种》等。清代安徽戏曲作家中还有几位女性，她们是《乾坤圈》、《梦觉关》的作者张令仪（桐城），《保贞簑》、《红绡咏》的作者许燕珍（合肥），《梨花梦》的作者何佩珠（歙县）。这些皖籍文士才女编写的戏曲剧本，曾有印本流传，有的还长期在舞台上演出，如《蝴蝶梦》、《雷峰塔》等。

清代安徽一部分关心戏曲的文人，通过诗文尺牍和专著，对戏曲理论作出了贡献。清初，张潮从创作实践中，体会到戏曲文学是一种难以掌握的形式，在《制曲枝语小引》中写道："苟非当行，鲜有能道只字者"，因为戏曲剧本要"雅俗共赏，案头场上，无不可观"。他在给陕西作者张鼎望的信中又强调戏曲贵在创新："愚尝谓：凡事有一妙处，定能动人，原不妨自我作古，如词曲有谱有律固佳，即无谱无律，亦未尝不佳。"这封信里，他还谈到戏曲艺术水平的提高，离不开文人与艺人的合作："愚窃以为有好腔无好词，则徒负此好腔；有好词无好腔，则又负此好词。夫造腔非我辈所能，若握管填词，原是我辈事。"（《尺牍偶存》）清中叶凌廷堪（歙县）在《与程时斋论曲书》（《校礼堂文集》卷二十二）中也提出戏曲的特殊规律如果不能驾驭，便"悍然下笔漫然成篇，或诩秾艳，或矜考证"，只能是"谓之诗也可，谓之词也可，即谓之文亦无不可，独谓之为曲则不可。"他在《论曲绝句》三十二首中，通过诗和诗后附注，对戏曲功能、戏曲语言，历史剧的创作等方面发表了意见，在谈到戏曲的历史真实与艺术真实时，说："元人杂剧事实多与史传乖迕，明其戏也，后人不知，妄生穿凿，陋矣。"稍后于凌廷堪的包世臣（泾县）在《都剧赋》中对徽班的形成及其入京后的发展进行了评述，并指出社会风气对戏曲的影响。晚清陈澹然（桐城）同、光年间曾客京师，与戏曲演员多有交往。根据耳闻目睹之材料，撰写了《异伶传》（被收入《清代燕都梨园史料》），这是一本程长庚、简三、杨月楼、汪桂芬、谭鑫培等人的合传。保存了有价值的史料。如程长庚在鸦片战争时期的爱国言行以及其"喜演古贤豪创国若诸葛亮、刘基之伦"的因由。光绪三十

年陈独秀在芜湖发行的《安徽俗话报》上用三爱的笔名发表了《论戏曲》，他强调了戏曲的教育功能与艺人的社会地位。认为“戏馆子是众人的大学堂，戏子是众人的大教师。”陈独秀生长于戏曲之乡的怀宁县，又在安庆、芜湖、上海等地从事政治、文化活动，接触了当时盛行的皮簧、梆子类的通俗戏曲，针对舞台演出实际，在《论戏曲》中提出的“戏曲改良”建议是：多多编演“有益风化的戏”，把像岳飞、文天祥这样一些爱国英雄的事迹搬上舞台；不演愚弄大众的迷信戏和伤风败俗的淫乱戏；除掉戏曲里“富贵功名的俗套”；把先进科学技术的“光学电学”引进戏曲舞台。陈独秀的《论戏曲》，中外学人都认为是晚清戏曲改良运动中一篇有代表性的论著。

清代戏曲作品的刻印，有光绪四年安庆“倒爬狮”（街名）竹友斋刊本《梨园集成》。该书由李世忠（李世忠系太平天国叛将李昭寿第二次降清，清廷所赐名）署名编纂，实为戏曲艺人所选编。该书序言有“频约善才，删除赝本”语。《梨园集成》共收剧本四十七种，除两种昆曲，余皆为皮簧唱本，大多是从咸、同间安庆一带徽班脚本中筛选出来的。其中《骂曹》、《观画》、《走雪》、《斩黄袍》、《祭风台》等皆为徽班常演剧目。还有，清末民初，贵池人刘世珩，光绪二十年举人，自称“无日不与丹青梨枣为缘”，注意搜集和刊刻学术著作、地方文献和戏曲作品。其中有《贵池先哲遗书》三十一种、《赐书堂汇订曲谱》三十种、《暖红室汇刻传奇》三十四种。《汇刻传奇》入选作品，多由他本人或与友人吴梅磋商校订，所附插图乃其夫人傅春姗影摹。

中华民国时期的安徽戏曲

辛亥革命后，在上海等城市兴起，给地方戏曲反映现实生活和用幕表制演出连台本戏以影响的新剧（文明戏）传到安徽。据程小苏的《安庆旧影》和徐半梅的《话剧创始期回忆录》介绍：民国元年（1912）刘艺舟组织的进化团，从南京经芜湖演到安庆，影响到安庆怀宁中学等校师生均模仿演时装话剧。同时安庆有张恼吾、王无恐、王山樵等在当地创建醒民新剧团。后该团一分为二：一为新民团到皖中寿县一带演出；一名安庆醒民新剧团，渡江南下，演到大通、青阳、木镇、陵阳等地。这种新剧，由于形式新奇，又有联系现实的内容，民初的十余年间，在安庆一带拥有一定数量的观众，直至京剧盛行，才使新剧逐渐衰落。

晚清，京剧已流入芜湖、六安，民国期间，蚌埠、安庆、徽州、滁州等地亦有京剧传入。

蚌埠原为凤阳县属的一个荒僻渔村，民国元年津浦铁路全线通车之后，成为安徽北部交通便利，经济繁荣的商埠，也成了一个京剧活动的据点。民国四年汪笑侬曾在这里演出。民国五年建成了专演京剧的皖风舞台。继之出现的京剧演出场所，有大舞台、新舞台、更新舞台、大世界、新新世界等，同时还产生了京剧清唱茶座和业余京剧爱好者的票社组织。据蚌埠市文化部门的调查：“从 1916 年起到 1949 年止，先后有京剧园子十四处，清唱茶座十处，票社七处。”来蚌埠演出过的名演员甚多。民国九年倪嗣冲（曾任安徽督军）在蚌埠做

寿，请来了孙菊仙、龚云甫、陈德霖、刘鸿声、杨小楼、王瑶卿、王凤卿、余叔岩、侯喜瑞、梅兰芳等名伶，同台演出。此后，有奚啸伯、高盛麟、毛世来、张翼鹏、言慧珠等著名演员，来此献艺。京剧在蚌埠未发现有科班的设置，但从票社的业余活动中却也造就了好演员。有的票友下海，终生从艺。已故安徽省京剧团主要老生张菊隐、李虎臣就是其中的代表人物。

京剧到安庆始于何时，尚未找到准确记载。由于安庆是徽调的发祥地，京剧源于徽调，彼此间有难以分割的血缘关系，其面貌亦难以区别。出现"京剧"称谓后，从京、沪等地还乡的皮簧演员参加当地徽班演出，并未当成是京剧的传入。直至海派京剧流到安庆，才引起观众的注意。"民国十六年以后，剧院纷起，电影少而旧剧多。旧剧多为京剧，所演者皆神怪剑侠儿女色情之事，采取小说材料，断章取义，甚或更改情节，至不可究诘。"(《安庆旧影》)京剧来到安庆，对当地徽班的影响很大。徽班受京剧的冲击，是在安徽省外就已开始。京剧(或平剧)的兴起，意味着徽班在北京的优势告终。京剧南来上海，当地徽班也就逐渐衰亡。徽班进入上海之初，曾取代昆班而盛极一时，后京班南来，徽班大都改调趋时，而坚持老唱法的徽班就无人欣赏了。黄协埙《松南梦影录》卷二载："沪上优伶，向俱来自苏台。同治初年，徽人开满庭芳于南靖远街，都人士簪缨毕集，几如群蚁附羶，而吴下旧伶渐若晨星落落矣。嗣后京剧盛行，燕台雏凤，誉满春江，而徽班遂无人问鼎。"上海徽班改调以趋时的做法，影响及于外地，而跟得最紧的是安庆的徽班艺人。因为早期京剧名艺人多为安庆子弟，联系较密，讯息较灵。京腔风行之后，安庆徽调艺人就将乡音本调叫做"土腔土调"，于是一字一句的改，以效京腔。徽班改掉了乡土特色，难以自立门户，外地京班一到，便沦为附庸，而后人散班亡。

徽州山区，交通阻塞，京班进入较晚，却从经商途径引进了京剧。据绩溪县伏岭村民间艺人邵观义回忆：民国十四年，伏岭业余徽班演员邵家湖(武生)经商赴沪，在天蟾舞台看了京剧演出，非常羡慕，从沪带回《文昭关》、《连环套》等剧脚本，还买了留声机和梅兰芳、马连良等人灌制的唱片。接着在沪经营面馆的绩溪人邵永源又陆续提供京剧脚本，并去苏州置办了京班使用的各种行头、道具。不久，伏岭业余剧团排演了《长坂坡》、《火烧连营》等十八个京剧剧目。民国十五年在绩溪县南观村的花朝会上，这个业余剧团以新排京剧与徽班新阳春唱"对台戏"。竞争结果，徽班逊色，也去改唱京剧。此后，徽州徽班相继解体。民国二十三年，历史悠久，影响甚大的柯长春徽班在泾县解散，庆升等徽班亦随之消失。抗日战争之前，徽州已找不到正规的职业徽班了。当涂、无为等地的徽班也未逃脱同样的命运。徽班解散后的徽调艺人，有的成为京剧班社的"班底"；有的改唱民间小戏；有的返回乡里耕作自给。热爱徽班艺术、不愿转业改行者，在艰难度日中仍然传播徽调。柯长春班中的余银顺(旦)、俞三金(武老生)所在班社解散，便在绩溪县上田村的业余徽调爱好者中收徒传艺，留下了一批徽调基本演员及其演唱艺术。

阜阳地区，民初就有京剧金牡丹班、葛棣华班在颍州一带流动演出。民国四年，李洪春

曾搭过上述两个京班。民国五年,阜阳城关建成得月楼戏园,由京剧义成班首演,以后从京、沪请来徐碧云、吕君樵等名角到这里演唱。民初,阜阳城内,由武秀才答振武发起并出资组成一个叫良友班的业余京剧班社。设备充足,行当齐全。排演了《二进宫》、《三击掌》等京剧常演剧目。民国十七年答振武逝世,良友班由赵瀛洲等人接管,改为京剧研究社,吸收青少年参加,开展京剧演唱活动,直至中华人民共和国成立后转为职业剧团。

滁州地区的京剧何时传入不明。只知本世纪三十年代初已有业余京剧演唱。民国二十年津浦铁路滁州站组织的菱社,就是一个有影响的业余京剧团体。经常演出《武家坡》、《草桥关》、《探阴山》等传统剧目。当时的戏剧刊物曾进行过介绍。同年滁州地区嘉山县明光镇李和颐创办的颐社,也是一个业余京剧演唱组织。民国二十五年,明光又有童寿山、李泽布等组织了和声社,三十余名京剧爱好者参加活动。

民国期间,京剧在安徽取代徽调向各地渗透的同时,江淮两岸的民间小剧种也有所发展。泗州戏等几个主要剧种,都从业余或半职业的季节活动,发展成有固定的班社组织,并从农村草台唱到城市舞台。

被称为拉魂腔的泗州戏,辛亥革命后在农村演出仍被作为淫戏遭禁受罚。在乡村被禁,便向城市发展,在津浦铁路全线通车后进入蚌埠市区的东、西游乐场活动。民国十七年的春夏之交,泗州戏开始登上蚌埠市区的笑歌舞台,并有一位艺名"大毛子"(魏月华)的女演员参加演出,改变了女角男扮的局面。每场演出,公开挂牌,标明剧目和主要演员。当时的舞台,只是茶棚或茶园所搭之土台,演员演唱一段,即下台向茶客收钱。

黄梅戏是民国十五年的大革命高潮中进入安徽省会的安庆市区。辛亥革命之后,社会风气起了一些变化,半职业性的班社渐趋稳定,如望江的合意堂,怀宁的昝双印班。那时艺人中有"不怕班子丑,就怕合不久"的说法,说明"老搭档"有利于演唱艺术的提高。为保证演出质量,有章可依,还制定了十大班规。为顺应潮流,黄梅戏艺人编排了《恨小脚》、《打烟灯》配合民国政府提倡的"劝禁缠足"和"禁止鸦片"运动。民国十五年秋天,一个以金老三为领班,丁永泉(旦)、曹增祥(生)为主要演员的黄梅戏班子闯进安庆市区。先是分散在居民的堂屋里清唱,后租吴樾街中兴旅馆二楼演唱。公开演出不久,艺人即遭拘留。幸有部分开明人士和广大市民的支持,才获得自由。终以每天缴纳十吊铜板的"娱乐捐"为代价,取得以"皖剧"(或称"皖戏")的名义张贴"戏报",公开卖票的权利。嗣后,黄梅戏经过进城下乡,下乡进城的反复,到民国二十年安庆市区便有新舞台和爱仁戏院两个黄梅戏的演出场所。接着黄梅戏由安庆地区的手工艺人带到上海,经常用业余时间在南市张文元笔店(店主桐城练潭人)中演出《山伯访友》、《陈氏下书》等小型剧目。随之有查振卿、张先哲、潘孝慈、查文艳等数十位黄梅戏职业艺人分两批进入上海,在九亩地、太平桥一带的茶楼上演唱。

从清代末年直到中华民国初年,倒七戏的活动范围很广,从六安、合肥、巢县向四周扩

展。其足迹所至，北到寿县、凤台、阜阳，南到潜山、桐城、芜湖、宁国、繁昌，西到麻城、英山、商城、固始，东到定远、全椒、南京、上海。在流动演出中，先后接触到了嗨子戏、端公戏、黄梅调、花鼓戏等兄弟剧种，移植了《打桃花》、《休丁香》、《鹦哥记》、《斩经堂》等大小剧目和神调、丁香调等多种曲调。民国十九年，王四、董少轩、胡月斌、潘保章等人分别在芜湖大花园、南京下关、上海小沙渡演出时，又排演了《文素臣》、《孟丽君》等连台本戏，并对传统唱腔进行了初步改革。

泗州戏、黄梅戏、倒七戏等民间小剧种从农村唱到城市，是发展过程中一次飞跃。进城之初，服装、化妆因陋就简。如泗州戏在笑歌舞台演出《吴汉杀妻》，两个主要人物的装扮是这样：吴汉身穿灰大褂，腰系旧鸾带，头戴礼帽，脚穿便鞋，鼻子下挂麻制的黑髯口，腰间系一口宝剑。王兰英身穿大襟毛蓝布褂，腰系大红百褶裙，头顶丝质红彩球，脚穿红色彩鞋，手拿彩色手帕。黄梅戏在新舞台演出《何氏劝姑》时，剧中何氏嫂的穿戴就是当时市区中年妇女的衣着，手中撑的也是日常用的黑布伞。以后，这几种进城的地方戏，为满足城市观众的要求，在京剧等兄弟剧种的影响下，逐渐添置了公用服饰、道具，个别演员还置办了"私房行头"。黄梅戏演员查文艳在上海演唱时定制了一件女帔，还将自己的姓名绣在显眼的地方。

民国期间，安徽主要的几种地方戏都与京剧有过交往，尤其是进城后，关系更为密切。有的艺人既会唱地方戏，又能演京剧。王月桂，民国十五年时年十岁学唱倒七戏，二十岁在南京京班学艺，以后即在南京、芜湖、合肥的京剧班与倒七班轮番演出，最后落脚于倒七戏班社，并将京剧的《狮子楼》、《二堂放子》用倒七戏的声腔演唱。民国二十七年，一部分京剧和黄梅戏艺人被困在敌占区的安庆，在华林大戏院联合演出。据民国二十八年春节时的《新安庆报》广告栏内登载：春节期间，分别演出了黄梅戏的《戏牡丹》、《大清官》、《湘子化斋》、《劝姑讨嫁》和京剧的《断太后》、《刘秀复国走南阳》等剧目。黄梅戏和京剧同台时，除互相串演（京剧演员演黄梅戏、黄梅戏演员演京剧），还共同用黄梅戏形式排演了《秦雪梅》、《合同记》等连台本戏。这两个剧种的艺人分手后，当时还是京剧演员的王少舫，又用黄梅戏曲调演唱《四郎探母》等京剧剧目，称为"京戏皖唱"。泗州戏演到蚌埠后也吸收了京剧锣鼓。皖南花鼓戏虽长期在乡间流动，亦与"京、徽班"（由京剧、徽调艺人共同组织的戏班）合作演出过，称为"二篷子"。

辛亥革命后，安徽民间小戏虽有所发展，但受歧视、遭禁演的处境却未改变。民国三年蒙城县县长汪篪在《禁止淫戏赌博文》中说："蒙邑每自五月底起八月止，藉买卖牛马牲畜，名曰'青草市'，演唱拉魂腔及花鼓戏等。演戏并聚赌博，败坏风俗，莫此为甚。除派队缉拿外，为此示仰本邑人民知悉：本知事对于禁止淫戏赌博，不啻三令而五申之，如敢再违，定即提案严办。"民国期间，黄梅戏的处境也是这样，《皖优谱》说："今皖上各地乡村中，江以南亦有之，有所谓草台小戏者，所唱皆黄梅调。戏极淫靡，演来穷形尽相，乡民及游手子弟

莫不乐观之，但不用以酬神。官中往往严禁搬演，他省无此戏也。"直到民国二十九年，怀宁县县长徐梦麟还签发训令，张贴布告，说什么："今怀宁各地所演之黄梅小剧"，"淫词靡语，败俗伤风"，"极应严加取缔，以挽颓风"。翌年，他又提出："近查各地，一般流浪之徒，仍多不遵法令，设台私演"，"极应重申前令，切实查禁，以挽颓风，而安闾里"，"倘再故意违抗，拿办决不从轻"。由于官府查禁，黄梅戏进城前后的著名演员丁永泉曾被关押八次，有时还戴枷示众。倒七戏、皖南花鼓戏等剧种的艺人遭禁受罚，也是屡见不鲜的事。因此，这些剧种在国民党统治地区，演出组织不牢固，艺人生活无保障，舞台艺术积累不丰，演唱技艺提高
不 快。但在苏维埃政权下，以及后来的各抗日民主根据地，民间戏曲的生存环境，则完全不同。

民国十八年，中国共产党霍丘县委员会发动大白畈农民暴动，在大固店建立苏维埃政权，进行土地革命。农村劳动者获得了解放，他们喜爱的倒七戏也受到重视，产生了歌颂新生活的新剧目。由当时担任霍丘县苏维埃妇女部长的朱玖元保存下来的《红军小辞店》就是那时编写的。这出戏利用倒七戏传统剧目的框架与唱腔，表现翻身妇女送丈夫参加工农红军的故事，受到当地人民的欢迎。

民国十九年，潜山县北乡(现属岳西县)清水寨暴动成功，建立了苏维埃政权和工农红军。当地是黄梅戏流行区，革命领导中有一些业余和半职业性的演员，过去不能自由演唱，一旦当家作主，就领导群众大唱起来了。除演唱比较健康的传统剧目，还编演了一批歌颂革命人民、控诉地主豪绅的新戏。如《送夫参军》、《土劣自叹》、《金老四逼租》、《妇女自叹》等。这些剧目的脚本，大都出自红军师政委陈履谦之手。潜山县苏维埃主席王焰才、妇女主任刘惠英也都登台演唱。

抗日战争开始，安徽大江南北、淮河两岸开辟了多处抗日根据地，戏曲艺人在这些地方受到尊重和信任，为抗日救国发挥了很大作用。

民国二十七年，新四军进驻皖南泾县云岭。嗣后，该军一剧团在石台县夏村(现属太平县)等地演出多种形式的文艺节目，其中反映军民团结抗日的《十里亭》，用二簧调演唱。

民国三十年，淮北五河县民主政府于申集举办戏曲、曲艺艺人训练班。泗州戏演员魏玉林、李如道、何兰英等参加学习后，加入大众剧团，并以原来的兰英班为基础组成拉魂腔小分队，编演了歌颂抗日英雄，鞭挞日寇、汉奸、恶霸的《过关》、《打张楼》、《打灵璧》、《全家抗日》、《樊大娘送子参军》、《活埋嫦娥》等。这些剧目都是艺人在根据地以所见所闻为素材，自编自演的现代戏。其中《过关》、《活埋嫦娥》曾轰动一时，《全家抗日》后经整理，收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。

民国三十年前后，彭雪枫领导的新四军四师所属拂晓剧团在淮北涡阳、蒙城等地活动，除话剧、歌舞，还经常演出京剧剧目。既演《打渔杀家》、《空城计》等传统京戏，又有新编

京剧《刺寇》、《送军粮》、《打游击》等。其后，该师还有一支以演唱花鼓戏为掩护的宣传队在敌占区(现利辛县潘楼孙集一带)活动。领头的"兰花"为高姓营长，身段优美，嗓音响亮，有扎实的功底，传为花鼓戏演员出身。

民国三十一年，苏皖边区淮海行署所属淮海剧团，曾在怀远县演出京剧《皖南事变》。抗战胜利前夕，该团又在天长、来安一带公演了京剧《三打祝家庄》和《九宫山》，后者为当时行署主任李一氓编剧。

抗日时期，淮南路东抗日根据地来安、天长的洪山戏(与扬剧同源，流行于苏皖边区)，在新四军二师和来(安)、六(合)办事处的关怀下，先后成立了半塔剧团、铜城剧团、青年剧团、农民剧团、民兵剧团，编演了一批具有新内容的洪山戏剧目。现在人们还记得的，有王永泉编的《保家乡》、《从军记》、《送郎参军》，缪文渭编的《亲自动手》、《父女相会》、《生产互助》(又名《大互助》)，佚名作者或集体创作、改编的《吴满有》、《二流子转变》、《老虎走了又来狼》等。这些剧目，以《生产互助》的影响最大。民国三十四年在新四军军部和二师师部演出，得到陈毅、谭震林、钱俊瑞、罗炳辉、方毅、张劲夫等领导人的赞许。当时在淮南工作的新华社华东分社社长范长江，看后即约作者面谈，并邀请在淮南养病的四师文教处长江陵协助作者修改。《生产互助》的剧本，民国三十四年七月由淮南通俗文化出版社出版，范长江、江陵分别写了《〈生产互助〉及其作者缪文渭》和《从缪文渭谈大众文艺的创作道路》，予以推荐。后，香港群众出版社(1948年8月)、大连文化出版社(1948年9月)、北京生活·读书·新知三联书店(1949年9月)又相继再版。《生产互助》不仅剧本流传较广，而且在舞台上一直演到中华人民共和国成立之后。1950年5月，淮南军分区文工队以洪山戏(时称江淮新歌剧)的形式，参加南京军区文艺会演，演出了《生产互助》受到好评。这出戏反映农村生活，塑造了农村中的各种人物形象。

抗日时期，安徽戏曲艺人和业余戏曲爱好者，在中国共产党的领导下，为中华民族的生存做出了贡献，有的还献出了宝贵的生命。黄梅戏演员杨凤翔(怀宁人)就是一位光荣的革命烈士。杨凤翔原是制砻的手艺人，后学黄梅戏，演花旦，以《送香茶》、《戏牡丹》、《小辞店》最受观众欢迎。民国二十九年，他在安庆郊区与中国共产党领导的抗日游击队发生联系，提供情报，参加战斗。此后即以黄梅戏演员的公开身份去完成革命任务。民国三十一年担任怀宁县高河特支书记兼月山游击队长，在怀宁、桐城两县毗邻地带与日军、汉奸作战。翌年，在一次战斗中突围牺牲。1949年，怀宁县人民政府追认他为革命烈士。

同一时期，国民党统治区的爱国艺人和抗日民主人士，也在安徽境内排演了激发民族感情、鼓舞士气的戏曲剧目。如安徽青年艺术社和立煌平剧社在安徽省政府所在地的金家寨演出的京剧《梁红玉》、《满江红》、《北汉王》、《卧薪尝胆》。与之同时，寿县庆胜班的艺人还用京剧形式编演了现代戏《最后胜利属于我们》。此外，尚有梆子戏在界首集明星舞台演出的《守湖州》、《血涤花》、《韩世忠与梁红玉》。黄梅戏也在贵池、怀宁等地编演了揭露日军

暴行的《难民自叹》和宣扬以国家利益为重的《姑劝嫂》。

抗日胜利后，新四军北撤山东，安徽各地由中国共产党领导的戏曲团体大都解散。其成员有的随军转移，有的转入地下，有的远走他乡。其中津浦路西藕塘民间业余剧团，是民国二十八年新四军挺进团民运工作组领导组建的，演唱歌舞小戏和京剧，在定远、寿县、合肥接壤处活动。民国三十五年新四军撤离，剧团解散，服装、道具全部隐藏。后当地国民党政府想恢复这个剧团，除个别人报名响应，其余都借出门经商或帮工为名而进行抵制。

抗战胜利到中国大陆全部解放，中国人民处在解放战争的炽烈斗争岁月。在此期间，安徽戏曲陷于困境，有的剧场被国民党伤兵烧毁，有的艺人度日艰难，悬梁自尽。当时在安庆崭露头角的严凤英也被迫离开了舞台。

中华人民共和国成立后的安徽戏曲

1949年春天，皖北、皖南先后解放，戏曲艺人登台献艺，欢庆胜利。桐城黄梅戏在这一年春节期间演出了《万民欢》。接着倒七戏在和县演出《白毛女》，慰问当地驻军。流动于合肥市区的几个倒七戏班社在合肥市军管会的领导下，合并为平民剧社，排演了《天翻地覆》、《官逼民反》、《刘巧团圆》。淮北泗州戏也移植演出了《血泪仇》、《逼上梁山》、《三打祝家庄》等。这期间，部队文工团队在合肥、芜湖等地演出一批从解放区带来的话剧、歌剧，其中安庆军分区文工团还用黄梅戏形式编排了《王贵与李香香》，用黄梅戏的传统曲调和二、四、六槌的锣鼓点子，唱出了新的生活内容，使观众感到既新鲜，又亲切。同时，流落民间的戏曲艺人与农村中戏曲爱好者组织的业余剧团也应运而生。这种纯属业余自愿，自唱自乐性质的剧团，仅安庆地区所属各县，从1949年春天到1951年春天的两年间，就有三百七十余个。

中华人民共和国成立后，中国共产党和人民政府对戏曲非常重视。1950年8月举办了皖北区第一届戏曲研究会，学习"推陈出新"的戏曲改革方针，结束时，公演了京剧《洞庭英雄》。皖南的芜湖、屯溪也同时组织了戏曲艺人学习戏改政策。

1951年3月，皖北行署文教处发布了皖北区戏曲改进工作要点。提出："广泛团结戏曲艺人及新文艺工作者，为人民的戏曲事业服务。建立各级戏曲改进协会，审定改编传统剧目与创作新戏曲等具体措施。"(见1951年3月21日《皖北日报》)

安徽地方戏曲的改革，开始是以倒七戏为重点。1951年5月5日中央人民政府政务院发布了《关于戏曲改革工作的指示》，提出："地方戏尤其是民间小戏，形式较简单活泼，容易反映现代生活，并且也容易为群众接受，应特别加以重视。"六月，皖北行署文教处即

将合肥倒七戏的平民剧社改为皖北地方戏实验剧场，作为进行戏曲改革的示范场所。陆续调派了来自大专院校、文工团队的新文艺工作者二十余人与艺人合作，对倒七戏的传统艺术予以继承、发展。1952年他们移植了《梁山伯与祝英台》，“在合肥两次上演达八十一场之多……，在演出过程中，自始至终，观众都很踊跃，有的看过十几次，剧中的唱词和曲调，已在群众中到处流传。在这以前，还没有任何地方戏的演出在人民群众中引起这样广泛的影响。”（1952年12月16日《安徽日报》载《谈〈梁山伯与祝英台〉一剧的演出》）由倒七戏演出的《白蛇传》、《宝莲灯》、《罗汉钱》也都受到观众欢迎。1955年倒七戏改名为庐剧，因合肥一带为古庐州府所在地。

黄梅戏和泗州戏，原来各自流行于安庆、蚌埠一隅，鲜为外界所知。1952年安徽省暑期艺人训练班在合肥举行，参加学习的戏改干部、文工团员、戏曲曲艺艺人共五百一十二人，学习戏改政策，结合黄梅戏等剧种共有的剧目《秦雪梅》进行了充分的讨论。学习过程中，由黄梅戏严凤英、王少舫和泗州戏李宝琴、霍桂霞等组织专场唱演了各自的拿手好戏，引起全省文艺界重视，并得到了华东行政委员会文化部的来宾赏识，被邀赴上海演出。1952年11月，安庆黄梅戏和蚌埠泗州戏联合组成“安徽省地方戏曲观摩演出团”在上海大众剧院演出了黄梅戏《打猪草》、《补背褡》、《蓝桥会》、《路遇》、《柳树井》、《新事新办》和泗州戏《小女婿》等。中共中央华东局领导和文艺界人士对这两个剧种给予了热情支持。

黄梅戏和泗州戏在上海演出的成功，推动了安徽戏曲工作的进一步开展。随之成立了专门机构对安徽境内的戏曲剧种进行深入摸底，又调派了从事文学、戏剧、音乐、美术专业的新文艺工作者参加黄梅戏、泗州戏等剧种的改革。自此，全省形成了一支“戏改干部”的队伍。

1953年安徽省黄梅戏剧团成立，同时充实了蚌埠泗州戏淮光剧团编剧、导演和音乐的力量。

1954年9月25日至11月6日，华东行政委员会主办的华东区戏曲观摩演出大会在上海举行，安徽有倒七戏《讨学钱》、《打芦花》、《打灶》、《打桑》、《借罗衣》，黄梅戏《砂子岗》、《夫妻观灯》、《天仙配》、《红梅惊疯》、《打猪草》，泗州戏《打干棒》、《挡马》、《拾棉花》、《结婚之前》（现代戏），皖南花鼓戏《打瓜园》，梆子戏《寇准背靴》，曲子戏《云楼偷诗》参加演出。另有倒七戏《捣松》、《采茶》、《观画》，黄梅戏《推车赶会》，徽剧《醉打山门》、《借靴》，梆子戏《挖蔓菁》，曲子戏《对花厅》参加展览演出。获得了剧本、导演、表演、音乐、舞台美术等多种奖励。

1955年黄梅戏《天仙配》由上海电影制片厂搬上银幕，1956年2月开始在国内外发行。《天仙配》的放映，扩大了黄梅戏的影响。由于电影《天仙配》在广大观众中留下较好印象，黄梅戏的舞台演出到处受欢迎，黄梅戏的职业剧团也随之发展。五十年代初期，除安徽省黄梅戏剧团，安庆地区所属市、县及芜湖地区泾县为数不多的职业剧团，其他地方只有

业余演出。1957年后，成立了安庆地区黄梅剧团，徽州、芜湖、六安、滁县、巢湖五个地区的部分属县亦有职业黄梅戏剧团产生，同时江苏盱眙、泗洪、洪泽，湖北蕲春、英山、黄梅，江西彭泽、湖口、星子、都昌以及吉林的四平地区和西藏自治区都相继建成了职业黄梅戏剧团。黄梅戏从民间小戏发展成了引人注目的地方大戏。

安徽其他民间戏曲也得到相应的发展，产生了较大的影响。1957年4月，"安徽省庐剧、泗州戏赴京汇报演出团"在首都公演了庐剧《借罗衣》、《讨学钱》、《乌金记》、《休丁香》、《双丝带》、《打芦花》和泗州戏《打干棒》、《走娘家》、《三蹉寒桥》，并到中南海怀仁堂为毛泽东、刘少奇、周恩来等党和国家领导人演出。作家、艺术家赵树理、艾芜等人分别在《人民日报》、《光明日报》、《戏剧报》等报刊上撰文赞扬这两个剧种在艺术改革上取得的成就。

五十年代前期，安徽在扶植黄梅戏、倒七戏、泗州戏、皖南花鼓戏等新兴剧种方面的工作取得了显著的成绩，对傩戏、目连戏、青阳腔、徽剧等古老剧种却缺乏应有的重视。1956年以后，才逐渐有所改变。

流行贵池一带的傩戏，因长期以来在宗族范围内活动，又有迎神送神等祭祀仪式，涉及封建迷信，因而停止演出。直至1956年，才从傩戏的舞蹈部分选择了《打赤鸟》参加安徽省民间舞蹈会演。

目连戏也由于因果报应的内容和阴森恐怖的场面而息演。据贵池县文化馆1951年6月30日的一份调查报告说："观前山湖乡有一演唱目连戏的唐家班，共四十余人。当地解放后，只在青阳朱家村唱过两次。在双湖梅村唱过一次。以后由于群众觉悟提高，不愿看这些封建迷信戏，艺人也自动停演目连戏而参加业余剧团演黄梅戏去了。服装、道具也给了业余黄梅戏剧团。"此后，贵池目连戏就没有开展过活动。南陵是目连戏在安徽最盛行的地区，曾影响泾县和江苏高淳等地。五十年代前期很少演出，当时艺人年事已高，有的已八十高龄，这一艺术品种面临着失传的危险。1956年文化部门开始予以注意，在南陵县召开了目连戏爱好者座谈会，并举行了目连戏的鉴定演出，同时对目连戏脚本、音乐、表演等方面的遗产进行搜集整理，刻印了三卷一百五十二折的《目连戏剧本》(南陵目连戏演出本)。并排演了属于目连戏的折子戏《下山》和《老驮少》参加芜湖地区和安徽省的文艺会演。

青阳腔的艺术财富在安徽境内保存得较为完整的是岳西高腔。这个剧种五十年代前期是以业余方式在岳西县的部分区乡活动。1956年排演了《扯伞》、《生祭》等剧目参加安庆地区的业余文艺会演。1959年组建岳西县高腔剧团，排演了《拜月》、《捧盒》、《锦上花》等剧目到安庆、合肥演出。在此前后，由岳西县、安庆地区和安徽省文化局的戏曲工作者，对岳西高腔的遗产进行了搜集，记录了二百五十折戏的剧本和一批音乐资料。部分剧本由岳西县铅印成书，音乐资料也由安徽省徽剧团刻印保存。这些剧本和音乐资料反映了青阳腔的"滚白"、"滚唱"和"畅滚"的特点。

徽剧成为安徽的主要剧种，受到中央和安徽有关部门的重视，也是 1956 年以后的事。保存在徽州地区的徽剧被发掘、整理、演出而后产生了职业剧团，但安庆地区怀宁、潜山、岳西等地的老徽调（弹腔）仍处于湮没无闻的境地。

五十年代初期，徽州屯溪戏曲改进委员会，虽有“一面搜集徽班的曲本，做为编改徽戏的参考；一面撰写《徽班介绍》，准备将徽班戏的沿革及曲谱介绍出去”（1951 年 3 月 5 日上海《戏曲报》）的报道，但未见成果。1954 年由散落民间的徽剧艺人程秋桂、程发全等排演的《借靴》、《醉打山门》参加华东区的戏曲会演，但只作为展览演出。

1956 年 7 月 24 日至 8 月 24 日，安徽省文化局主办的第一届戏曲观摩演出大会在合肥举行，由徽剧艺人项少轩、程发全等演出《三挡》、《凤凰山》、《八达岭》。当时文化部艺术局长、中国戏剧家协会主席田汉从北京来到合肥，看了徽剧、庐剧、黄梅戏、皖南花鼓戏、曲子戏、梆子戏的演出剧目，邀请了十五个剧种的代表举行座谈会，在江淮大戏院和安徽省广播电台做了专题发言。除对《当茶园》、《告粮官》、《双丝带》、《避尘帕》、《刘海戏金蟾》等剧目做出肯定的评价，还着重谈了徽剧的问题。他认为徽剧历史悠久，是安徽戏曲遗产最丰富的剧种。有近千个传统剧目等待我们去挖掘，去发展。必须尊重和依靠老艺人，积极培养青年一代，使徽剧有新的面目出现，同时建议成立安徽省徽剧团。

1956 年冬天，安徽省徽剧团成立。事先文化部提出的建团方针是：“在恢复徽戏原来面貌的基础上，继承和发展徽剧艺术。”陆续聘请了十多位徽调老艺人，招收了五十余名学员。经过一年多的教学，于 1958 年春季在合肥公演了《齐王点马》等有特色的徽戏剧目，得到各界好评。这一年的三、四月间，梅兰芳来安徽演出，观看了徽剧学员和老艺人同台演出的《断桥》、《三挡》、《龙虎斗》、《打龙棚》，认为安徽徽剧仍然保持着自己的特色。

1959 年安徽省徽剧团进京演出了《淤泥河》、《水淹七军》等传统剧目。周恩来总理对徽戏极为关注。5 月 17 日、18 日连续两次观看了徽剧演出，并到后台与老艺人和学员亲切交谈。首都文艺界对徽剧进京，热忱欢迎。一些老戏剧家通过写文章或在座谈会上发言，盛赞徽剧遗产丰富，特色鲜明。随后徽剧到上海演出，又得到各界人士的鼓励。1959 年 12 月 20 日，《文汇报》特辟了以《党救活了徽剧》为总标题的专栏。并在按语中写道：“衰亡已久的安徽徽戏，在解放后随着祖国飞跃般的建设而新生、发展起来；这是全国戏曲建设工作的重大成绩之一，也是全国艺坛上的一件大喜事。”

为适应安徽戏曲事业发展需要，培养戏曲人才的学校或训练班先后开办。安徽省艺术学校于 1956 年组建，设了黄梅戏、庐剧、泗州戏专业。1960 年升格为安徽省艺术学院，又增设了编剧、导演专业的本科班。1963 年安徽省艺术学院又改为中等专科学校。安徽省艺术学校成立后，安徽省各个地区和省属市、县也成立了艺术学校或训练班。其中有怀远县的泗州戏训练班。阜阳地区的培养梆剧演员的艺术学校。1958 年安庆在该市黄梅戏剧团演员训练班的基础上建立的安庆市艺术学校。

1956年6月和1957年4月，文化部先后两次召开了戏曲剧目工作会议，进一步强调尊重戏曲遗产，安徽各剧种的传统剧目的挖掘、记录、整理工作随即加紧进行，由安徽省文化局剧目工作室与全省戏曲工作者合作，搜集、编校、出版了《安徽省传统剧目汇编》共五十四册，大戏三百五十四本，小戏一百五十二出，计一千余万字。可惜这一工作因形势有变而中途停顿，有些已搜集的老本(包括青阳腔和徽调的抄本)未及编印而散失殆尽。

1959年8月中国戏剧出版社出版了《中国地方戏曲集成·安徽省卷》，选有青阳腔、徽剧、黄梅戏、庐剧、泗州戏、梆子戏、皖南花鼓戏、曲子戏、曲艺剧、越剧、傩戏、目连戏、清音戏、推剧、淮北花鼓戏、梨簧戏、凤阳花鼓戏等十七个剧种的四十八个剧目。除傩戏的《孟姜女寻夫》和目连戏的《罗卜描容》未经改动，其余都是中华人民共和国成立以来创作、改编、整理并在舞台上考验过的剧目，是安徽戏曲改革的重要成果。

五十年代，安徽戏曲由于贯彻了"百花齐放、推陈出新"的方针，出现了繁荣局面。但是，这个阶段的发展，也并非一帆风顺。1953年9月，正当倒七戏以改革后的新面貌出现在合肥舞台上的时候，由于在继承和发展的做法上产生了分歧，安徽省文化局对该团工作进行了"总结"。"总结"将艺术认识的分歧，作为政治态度问题，并对有关人员进行组织处理。1957年反右派斗争扩大化，安徽戏曲界受到很大冲击，一批有成就的戏曲工作者被错划成右派分子，并株连到对1953年庐剧团的"总结"有不同看法的一些同志。

1958年在"大跃进"运动和人民公社化运动中出现的高指标、瞎指挥、浮夸风盛行之时，安徽"一个千人编，万人唱的群众运动正在形成高潮"。1958年8月《安徽戏剧》发表的《一个跃居上游的剧团》(涡阳大众梆剧团)说，这个剧团在下乡四十五天时间内，不仅演出了七十六场，排演了五个大小型节目，为农村业余剧团辅导了三十三次，参加体力劳动二十次，而且还进行了整风和文化学习，做到了排练、演戏、整风、文化学习、参加劳动、辅导业余剧团六不误。这个剧团的经验迅速在全省推广。此等浮夸风也反映在剧本创作上。据当时芜湖文化局介绍，在宣传全党、全民大办钢铁等运动的时候，各剧团人人动手，个个执笔，突击一夜，便写成几十个剧本，其中很多都可排演，涌现了不少"土"作家。

1958年8月上旬，安徽省文化局举行了现代剧汇报演出座谈会。提出"以现代剧目为纲，推动戏曲工作全面大跃进"。在以"现代戏为纲"的思想指导下，1958年12月13日至27日在芜湖举行了安徽省第二届戏曲观摩演出大会，在观摩演出的三十八场七十七个剧目中，新创作的反映当前现实生活的占五十七个，其中以庐剧《牛郎织女笑开颜》的影响最大。这出戏是把人间的抗旱斗争与天上牛郎、织女(还包括月里嫦娥)反抗王母统治，相互交织，结构故事，以表现"如今天地都归社，管天管地管神仙"的主题。毛泽东主席在合肥看了这出戏的演出。人民文学出版社出版过单行本；安徽省黄梅戏剧团移植演出；《戏剧报》就此剧展开了一场论争。

这个时期，既要强调"以现代戏为纲"，又不得不贯彻"两条腿走路"的方针，也就是"既

要大力发展现代戏，又要继承优秀的传统剧目”。于是，1958年安徽电影制片厂拍摄的《安徽戏曲集锦》，所收泗州戏《拾棉花》，庐剧《借罗衣》和黄梅戏《春香闹学》皆为传统剧目。1959年由徽剧、黄梅戏、泗州戏联合组成赴京汇报的“安徽戏曲演出团”，徽剧全是传统剧目；黄梅戏、泗州戏既有现代戏《牛郎织女笑开颜》、《两面红旗》，又有传统剧目《女驸马》、《走娘家》。同年，《女驸马》由上海海燕电影制片厂搬上银幕，安徽省黄梅戏剧团又排演了经过改编的传统剧目《罗帕记》向建国十周年献礼。

1960年文化部确定了现代戏、传统戏、新编历史剧三者并举的剧目政策。但是，这一政策未能顺利执行。1963年柯庆施在上海提出“写十三年”的口号，接着毛泽东于1963年12月、1964年6月做了关于文学艺术的两个批示，批评“许多部门至今还是‘死人’统治着”，“至于戏剧等部门，问题就更大了”。此后，再也不提剧目的“三并举”。不仅传统戏、历史剧退出戏曲舞台，就连写土地革命题材的剧目也受到指责。1963年分别由上海海燕、天马两家电影制片厂摄制的《牛郎织女》与《槐荫记》影片，当时未准放映。1965年安徽参加华东区京剧现代戏观摩演出的《大别山上》（又名《丹枫岭》）也因涉嫌“歌颂错误路线”、“美化阶级敌人”而被打入冷宫。当时各剧种全演现代戏。1964年安徽省徽剧团以《红霞》、《草原小姐妹》等现代戏代替传统剧目，同时以曲调优美、歌唱为特长的黄梅戏演员严凤英为赶排现代戏，用安庆方言演出了话剧《丰收之后》。

1963年产生了庐剧《审椅子》，表现地主王老五在座椅夹层藏变天账的故事，受到重视。此剧在《剧本》月刊发表后，中国戏剧出版社，上海文艺出版社，广东、浙江、安徽等省的人民出版社相继出版单行本，1964年上海京剧院移植上演，参加了全国京剧现代戏观摩演出；“文化大革命”期间，又受到江青一伙的垂青，以“小样板”加工排演。

1966年开始的“无产阶级文化大革命”，给安徽戏曲带来了难以估计的损失。组织遭破坏，人员受摧残，长期积累的优秀剧目全被横扫。全省唯一的徽剧团被迫与京剧团合并，改成安徽京、徽剧团，原来的徽剧演员演出“样板京剧”，名为京、徽合并，实际上徽剧已被吞噬消亡。黄梅戏被加上“嗲、黄、软、悲、低、沉、慢、平”的八字罪状，而彻底否定。安徽省黄梅剧团一度改成了“红梅剧团”，一些地（市）县的职业黄梅戏剧团，有的改成了“毛泽东思想宣传队”，有的名存实亡，改演京剧或歌舞。在横扫一切牛鬼蛇神的口号下，安徽戏曲界有成就的创作人员，大都成了“牛鬼蛇神”，被关押、挨批斗。黄梅戏老艺人丁永泉，七十五岁高龄，重病卧床，也未能幸免。原安徽省文化局副局长，京剧《大别山上》作者之一的江枫、黄梅戏著名演员严凤英等多位戏曲艺术家，被迫投水、服毒，离开人间。另一方面，被卷入“造反”浪潮的中青年戏曲工作者，亦受害不浅。不仅虚掷了青春年华，而且有的丧失生命，有的精神失常，有的堕落成了罪人。有影响的戏曲剧目无一不遭到批判。被列为大毒草的《天仙配》，仅《安徽日报》在1970年3至5月间就发表了三十三篇批判文章。1975年安徽人民出版社出版了《批判旧戏论文集》，共收入二十一篇文章，所批剧目，除《天仙配》

外，还有黄梅戏《双救主》(《女驸马》前身)、《罗帕记》、《珍珠塔》，庐剧《乌金记》、《休丁香》、《劝小姑》，泗州戏《四告》，皖南花鼓戏《蓝丝带》，梆子戏《秦香莲》，徽剧《长城记》，傩戏《孟姜女寻夫》等。

“文化大革命”后期，安徽黄梅戏、庐剧、泗州戏等地方剧种虽然演出了《红灯记》、《沙家浜》等京剧“样板戏”，并创作了新剧目(其中黄梅戏的《小店春早》、《红霞万朵》还分别在上海和广州摄制影片发行)，但整个戏曲舞台上仍然是一片凄凉，戏曲剧团大多被解散，专业演职人员被强迫下放农村，整个安徽戏曲界在重压下呻吟。

1976年10月粉碎“四人帮”反革命集团，经过短暂的“乍暖还寒时候”，安徽戏曲又开始恢复生机，并迎来繁荣局面。

戏曲界的冤假错案，得到昭雪平反。1978年8月安徽省文化局召开大会为严凤英平反昭雪，同年九月安徽省文化局和中国戏剧家协会安徽分会为黄梅戏《天仙配》平反。1979年2月中国共产党安徽省委员会作出《关于坚决推倒“文艺黑线专政”论，为安徽省文联彻底平反的决定》。这个决定同时指出：“对过去强加给省文化局以及省艺校、剧团等单位、个人和作品的一切诬陷不实之词，也全部予以推倒，恢复名誉。”并为京剧《丹枫岭》、泗州戏《淮上风雷》平反。此后安徽戏曲活动逐渐恢复正常并有所发展。

流散的人员陆续回到各自的岗位；新的戏曲人才破土而出，茁壮成长；戏曲剧团、学校、研究机构相继组建。安徽省徽剧团恢复建制，并增加了新的成员。黄梅戏职业剧团从“文化大革命”前的三十六个发展到四十九个(包括省外恢复和新建的十三个)。到1982年止，安徽全省县以上政府领导的专业戏曲剧团共有一百零八个。安徽省艺术学校开始正常教学，设置了黄梅戏、徽剧、京剧、戏曲导演、戏曲音乐等专业。以安庆艺术学校为基础的安徽黄梅戏学校成立，设有戏曲表演、戏曲音乐、舞台美术三个专业。这两所学校培养出一批优秀的戏曲人才如马兰、郭霄珍等，为加强黄梅戏的理论建设，该校与安庆市文化局创作研究室合办了期刊《黄梅戏艺术》。1978年安徽省剧目工作研究室(后改为安徽省文学艺术研究所)重建，集中戏曲文学、历史、音乐等方面的人才，进行戏曲史料搜集和理论研究，创办了包括戏曲评论的综合性理论期刊《艺谭》。并有《江淮戏曲谱》等史论专著出版。

戏曲新作不断出现。1979年，举行了“安徽省向建国三十周年献演节目调演”活动，产生了一批新的剧目，黄梅戏《烽火连心》、泗州戏《摔猪盆》影响较大。1982年6月，黄梅戏《失刑斩》获1980年至1981年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本奖。1982年9月安徽省组织戏曲现代戏汇报演出团，选有庐剧《妈妈》、皖南花鼓戏《春嫂》等剧目到北京演出。

中国共产党十一届三中全会以后，安徽戏曲演出活跃。据《戏剧界》编辑部1982年的调查：安庆市区，春节期间就有七台黄梅戏同时上演，还远远满足不了观众的要求。安庆地区所属各县的观众对黄梅戏演出非常热情。有些县的城郊农民，往往整卡车、整拖拉机地奔驰二、三十里进城看戏。剧团有时不得不采取歇人不歇场子的措施，一天连演两场至三

场。黄梅戏在省外也同样受到热烈欢迎。1979 年以来，安徽省、地(市)县的黄梅戏剧团到兄弟省市演出，都是载誉而归。1982 年怀宁县黄梅戏剧团到四川成都、重庆等地巡回演出，原定三个月，结果演了半年仍被观众挽留。同年，安徽省黄梅戏剧团由王少舫、黄新德、马兰等组成的老、中、青演员阵营到北京、上海、广州、香港等地巡回公演，给观众留下了美好的印象。认为“老演员宝刀未老，中年演员继往开来，一代新秀正在迅速成长”。

安徽戏曲随着时代的前进，必将有新的发展。



图 表

大 事 年 表

明弘治十五年(1502)

九华山所在地青阳与南陵县境盛演目连戏。光绪《青阳县志》卷十《艺文》载:王阳明于弘治壬戌、正德庚辰,两度游九华山。民国《南陵县志·舆地志·风俗》载:“陵民报赛酬神,专演目连戏,谓父乐善好施,子取经救母,王阳明先生评目连曲曰:‘词华不似《西厢》艳,更比《西厢》孝义全’。亦神道设教义也。”

嘉靖二十四年(1545)

是年编纂的《池州府志》卷二《风土篇》记载:“正月,逐疫。凡乡落自正月十三至十六夜,同社者轮迎社神于家。或踹竹马,或肖狮象,或滚毬灯;装神像,扮杂戏。震以锣鼓,和以喧号。”

嘉靖三十八年(1559)

皖南有〔余姚腔〕流来,并盛行之。当年六月十五日成书的《南词叙录》载:“称〔余姚腔〕者,出于会稽,常、润、池、太、扬、徐用之。”

嘉靖三十九年(1560)

戏曲作家汪道昆,自襄阳知府任所回歙县省亲,从越中邀海盐腔艺人金娘子等来歙演出。见《鸾啸小品》卷三《金娘子》条。

嘉靖四十年(1561)

汤显祖之《宜黄县戏神清源师祖庙记》云:“至嘉靖而弋阳之调绝,变为乐平,为徽、青阳。”(《玉茗堂文集》卷七)皖南地方已流行以“畅滚”为特点的青阳腔。

嘉靖四十四年(1565)

海阳(今休宁)风逸散人适适子,据嘉靖三十六年(1557)张羽刻本,重校刊印《古本董解元西厢记》八卷,书首有张羽序,为海内善本。

万历元年(1573)

由黄文华选辑,叶志元刊《新刻京板青阳时调词林一枝》;由黄文华选辑,蔡正河刊《鼎雕昆池新调乐府八能奏锦》等青阳腔剧本专集行于世。

万历七年(1579)

戏曲作家郑之珍《新编目连救母劝善戏文》整理编写完稿。

万历八年(1580)

汪道昆与戏曲家屠隆、龙膺、梅禹金、潘之恒以及诗人李维桢、吕玉绳、沈嘉则等结“白榆社”。

万历十年(1582)

《新编目连救母劝善戏文》,由歙县刻工黄铤首刊问世。

万历十六年(1588)

新安(歙县)龙峰徐氏刊《古名家杂剧》。《古今杂剧跋》记述其书云:“西山樵者校正,龙峰徐氏梓行。”《也是园古今杂剧考》内,有《板本》立刊本:新安徐氏刊《古名家杂剧》条,详述之。

万历二十六年(1598)

石林居士作序之《牡丹亭》原刊板片,为歙县朱元镇所得,并重加校勘,由怀德堂出版,全名为《重镌绣像牡丹亭还魂记》。其原版插图皆署名为歙县潭渡乡虬村黄氏,刻工有应淳,端甫、吉甫、鸣岐、一风等(见郑振铎《劫中得书记》)。

万历二十八年(1600)

3月,徽州府邑城东,举行迎春赛会,设戏台三十六座,由来自吴越名优及徽商之家班伶人献艺竞技,演出各种传奇。潘之恒《亘史》叹曰:“从来迎春之盛,海内无匹,即新安亦仅见也。”

万历三十三年(1605)

3月3日为皖南道教圣地齐云山元君降凡之日,远近香客,填塞道庐,连三日,延弋阳梨园,演戏酬神。

同年《贵池县志》卷四十二《杂记》载:“铜陵余翘作《华状元赐环记》传奇,进御神宗,称善。”《鹿裘石室文集》卷十一《答佘聿云(即佘翘)》曰:“《赐环》风气凛凛,亦自诙谐,华子西崛生,而韩平原之徒真亡矣,千古一快。”

万历三十六年(1608)

是年秋,汤显祖偕程伯书过访休宁汪廷讷家,撰《坐隐乩笔记》,称汪“先生诗文之外,好为乐府,传奇种种,为余赏鉴,正与余同调者。”同时联袂游芜湖,有《汪昌期程伯书登鸠兹清风楼联句》,皆收于《汤显祖诗文集》卷五十。

万历三十八年(1610)

青阳腔班社,广为流传。王骥德《曲律·论腔调》记:“今则石台,太平梨园,几遍天下,苏州不能与角什之二三。”同年,廷礼等刊刻之《鼎刻时兴滚调歌令玉谷新簧》等青阳腔剧本选集问世。

万历四十一年(1613)

歙县黄应淳为《校注本西厢记》刻插图二十幅。

万历四十三年(1615)

歙县黄应淳,黄端甫为《元曲选》一百种,刊刻插图。

天启二年(1622)

潘之恒诗文集《鸾啸小品》和《亘史》刊刻问世,其中有不少有关戏曲史料和论述。

天启七年(1627)

皖南目连艺人,在外省流动演出。据浙人张岱著《陶庵梦忆》记载:"选徽州、旌阳戏子,剽轻精悍,能相扑打者三四十人,搬演目连戏。"《皖优谱》卷一《引论》记:"皖南戏班优人,明季已盛行外地矣。"

康熙十五年(1676)

山西、陕西两省商贾,于安徽亳州(即今亳县)建山陕会馆(今称大关帝庙),馆内建花戏楼一座。戏楼两翼及正面,有十八出三国戏木刻浮雕。

雍正七年(1729)

芜湖知县张鹫离任时,地方百姓沿途设帐,演戏送行。

乾隆五年(1740)

全椒人《儒林外史》作者吴敬梓,为李本宣所撰传奇《玉剑缘》作序。

乾隆六年(1741)

吴培源《会心草堂集》卷四有《辛酉正月上弦与敏轩联句》,同卷还有《题敏轩〈老伶行〉诗后》绝句二首,诗后附有吴敬梓《老伶行·赠七十八叟王宁仲》有"潦倒梨园五十年,萧萧白发暮江边"诗句,对王宁仲寄予深厚的同情。

乾隆三十年(1765)

望江县麦元乡蔡家徽班,于此年奔走陕西。据《蔡氏宗谱》载:"蔡家徽班去陕者,有蔡名椿兄弟及其子女、同族者八人。"

乾隆三十一年(1766)

12 月 23 日,山东省曲阜孔府档案记录家班,有怀宁人教习陈采臣,从怀宁招收戏曲演员,应招前往者有演员李占谛,潘二六、金花官、汪八、张正官及教习萧望江等六人。

乾隆四十二年(1777)

清廷于扬州设局修改曲剧,歙县监生凌廷堪,以修改词曲来扬州,《扬州画舫录》载:"乾隆丁酉,巡监史伊龄阿奉旨于扬州设局修改曲剧,历经图思阿并伊公两任,凡四年事竣;总校黄文旸、李经,分校凌廷堪、程枚、陈治、荆汝为。"

乾隆四十五年(1780)

徽班盛演于广州。是年广州外江梨园会馆立碑刻记有安徽文秀班、上升班、保和班、翠庆班、上明班、百福班、春台班、荣升班。此后不断有徽班进入广州,见诸碑刻记的又有十一班。

乾隆五十一年(1786)

徽班伶人于扬州献艺。李斗《扬州画舫录》载:“安庆有以二簧腔来者……而安庆色艺最优,盖于本地乱弹。”

乾隆五十二年(1787)

清廷户部尚书曹文埴告老还乡,招童伶来歙县雄村,建昆曲华廉科班,由其侄主持,邀师于京华,兼授昆、弋,族兄曹学诗改编剧本。

乾隆五十三年(1788)

绩溪县举办二十年一会之“花朝会”,于庙前广场搭台演戏,戏台画栋雕梁,巍峨壮观,实则为纸扎彩绘,涂以油漆,工艺极为精巧。开戏前,四人抬对烛如断柱,八人抬乌猪、牯牛,宰以敬神。

乾隆五十五年(1790)

以高朗亭为首的三庆徽班进京,为高宗祝釐。据《消寒新咏》记述,当时进京的尚有四庆徽、五庆徽等徽班。

乾隆五十七年(1792)

望江县人檀萃,入滇任知县。此年六月二十六日,他出任昆明育才书院山长,各地门生,聚于老郎宫内,为师祝寿,并演出二十三个节目,其中有徽班阳春部参预演出。演出时诸生祝酒唱和,得诗多首,合编而成《梨园宴和歌》刊出。

是年冬月,焦循作《剧说》,记安庆梆子腔盛行。其书卷五载:“近安庆梆子腔剧中,有《桃花女与周公斗法》,《沉香太子劈山救母》等剧,皆本元人。”

嘉庆三年(1798)

凌廷勘撰《论曲绝句》三十二首(收入《校礼堂诗集》),涉及编剧、度曲等方面理论问题;对元、明两代有代表性的戏曲作家及其作品,亦有所评论。

嘉庆五年(1800)

岳西县柳板乡上板村廪生柳荣获、柳荣旌等荣字辈七兄弟,习唱高腔,初系秘密活动,后公开围鼓清唱,并传教后人。

嘉庆十五年(1810)

大吉升徽班于福建省会(今福州市)演出,艺人金发、金秀龄、如意等皆安庆人,其中金秀龄色艺俱佳,被誉为“艳绝一时”(见《金台残泪记》)。

道光三年(1823)

徽调艺人程祥淮,与继父及叔伯兄弟一行,北上献艺,程长庚同行,经河南、太原、保定入北京。

道光四年(1824)

清廷饬令六安府,严禁府县开设戏园、戏庄;严禁传习花会,并责令地保举报,违者

一律从严治罪。

道光十年(1830)

由清廷军机大臣、钦赐武英殿大学士曹振镛资助和差遣之华廉科班,因曹家势力衰落而解散。此时,在华廉科班基础上,又吸收石牌艺人,组成民间职业徽调庆升班,经济自立,活动自主。

道光十六年(1836)

名优郝天秀遗骨,由北京运回怀宁县,安葬于原籍郝家老屋基。

道光二十二年(1842)

临泉县韦寨沈万魁,开办沙河调(河南梆子一个流派)小科班,边学边演。在本县及河南新蔡,上蔡等县农村演出。

咸丰三年(1853)

3 月,太平天国将领石达开光复宿松,县城内连演三天花鼓戏(即其后之黄梅戏)迎接天兵进城。

咸丰七年(1857)

清军在宿松县城内建戏楼,演花鼓(黄梅)戏,邀各营队长及文吏观戏。

同治七年(1868)

8 月,巢县知县陈炳,"拟禁约各条,勒石炯炀镇"。其中一条为:"近倒七戏名目,淫词丑态,最易摇荡人心,关系风化不浅。嗣后如有再演此戏者,绅董与地保亦宜禀案本县捉拿,定将此写戏、点戏与班首等人,一并枷杖!"

光绪元年(1875)

艺人刘长林组倒七戏班社,于霍山、金寨、麻埠、叶集一带流动演出。该班为倒七戏较早期的班社。

绩溪县伏岭,建伏岭鬼火徽班(业余,前身为舞狮班),迄今仍坚持业余演出。

岳西县钟形村,崔氏支祠建成,祠内设戏台。破台(祭台)之日,特邀文人王达三等人,围鼓清唱高腔。

宁国县乡民信鬼,每十年大演目连戏一次,或演三日,或演五日,动辄百金,毫不足惜。演出除目连戏外,间有黄梅调和皮影戏。

光绪二年(1876)

江南四喜徽班,流动至山西省河津县小梁村演出。

光绪五年(1879)

李鸿章、周盛坡等人,集资重建合肥县府城隍庙及庙内万年台(戏台)。此庙始建于宋皇祐年间。

光绪十四年(1888)

江南大鸿徽班,流动至山西省夏县曹张村及临猗县嵋阳等地演出。

光绪二十年(1894)

南陵县艺人谢开基,尚家富等,组成万福目连戏班,流动于本县及宁国、郎溪等县乡间演出。其后该班分成新万福班与老万福班(东路)。

光绪二十一年(1895)

宣城县孙家埠,有四季皆演出之合兴班子,该班专演花鼓戏(即皖南花鼓戏)。据老艺人回忆,这个班子,是皖南最早出现的花鼓戏班子。

庐江县艺人何代贤,于六安县组成得胜班。该班既唱倒七戏,也唱京剧,人称乱弹班,或称"风绞雪",是倒七戏和京剧合班的最早班社。该班曾收徒传艺,设"策","双"二科,也是倒七戏唯一的科班。

光绪二十三年(1897)

临泉县土坡集武举周殿臣(又名振清),开办沙河调窝班,课徒三十余人,人称武举班。周先后于光绪二十六年和光绪三十二年复开办两次窝班,收徒七十余人。周曾捐地数亩,作艺人葬身之义地。

光绪二十八年(1902)

宿松县采茶戏(即黄梅戏)艺人方玉珍收徒王子林、王国府、朱婆生等三十余人,组成采茶戏班,演出于宿松、黄梅、九江一带。

光绪三十年(1904)

《安徽俗话报》,于1904年第三、第九、第十、第十三、第十八等期,发表新戏曲《醒狮园》、《团匪魁》、《康茂才参军》、《胭脂梦》和汪笑侬编的《新排瓜种蓝田》。其中《团匪魁》、《新排瓜种蓝田》,借中外历史掌故,抨击清廷,歌颂维新。

陈独秀以三爱笔名,在《安徽俗话报》1904年第十一期发表《论戏曲》。

《安徽白话报》,在1904年第四期、第五期,发表悦羲新编京剧《越南魂》,揭露清廷于中法战争中屈辱求和。

倒七戏艺人王业明、傅昌柱初入城市,于芜湖摆地摊演唱。

宣统二年(1910)

盖叫天来芜湖演出《落马湖》。

当涂县县衙捕头沈标,接收徽调江南最大班社新春班,并改徽班为京班,曾名噪江南。

宣统三年(1911)

贵池县藏书家刘世珩,始刻《暖红室汇刻传奇》,因渐次刊行,总数未详,《曲学书目举要》录《董西厢》、《南西厢》、《拜月亭》、《金印记》、《还魂记》、《春灯迷》等二十八种。

中华民国元年(1912)

宿松县黄梅调艺人王子林,会同湖北省黄梅县、江西省瑞昌县采茶戏艺人余海仙,戴秀芝等人,组成班社,于祁门茶山演出。

中华民国二年(1913)

沙河调艺人顾锡轩(艺名顾群),组成顾家班,长女顾秀荣(艺名大妞)参加演出,为沙河调最早的女演员。

中华民国三年(1914)

蒙城县知事汪篪,在《禁止淫戏赌博文告》中晓示乡民:"蒙城向有一种恶习,每至五月底起至八月止,藉买卖牛马畜牲,名曰'青草市',演唱拉魂腔及花鼓戏等,演戏并聚赌,败坏风俗,勾引匪类,莫此为甚。"

蚌埠回族头面人物李可仁等,集资开办当地最早之清唱平剧(即京剧)的皖风舞台。

中华民国七年(1918)

5月,著名京剧演员孙菊仙、陈德霖、杨小楼、龚云甫、王凤卿、王瑶卿、刘鸿升、梅兰芳等来蚌埠,为安徽省督军倪嗣冲夫妇五十双庆唱堂会。五月三十日戏码为《麻姑献寿》、《大赐福》以及《彩楼配》。

中华民国八年(1919)

桐城县黄梅戏艺人琚光华等,联合建立双喜班,并聘请京剧艺人传艺。

中华民国九年(1920)

苏北拉魂腔(即泗州戏)女艺人古大娘率领拉魂腔大锣班,由苏北海州流动至淮北演出。该班除古大娘外,尚有女艺人(艺名滥山竽)登台献艺。在她们影响下,淮北拉魂腔艺人,纷纷允其妻女学艺。

以徐步俊、魏月华(艺名大毛子)为首的拉魂腔大毛班子,首次进入蚌埠,在东西游艺场唱地摊子,或在茶园内之土台上演唱,剧目有《四告》,《大书观》(即《花亭会》)等。这是拉魂腔最早进入城市的班子。

含山县倒七戏艺人王四,在南京水西门、下关、古楼一带演唱。这是倒七戏进入外省大城市演出之最早者。

中华民国十年(1921)

绩溪县伏岭下村,邀请彩庆班、长春班演拼(即打擂)戏四天四夜,剧目有《追韩信》、《十面埋伏》、《别姬》、《水淹七军》、《逍遥津》等。

李鸿章后人,于合肥东大圩,邀倒七戏戏班,演戏祭祖。唱《秦雪梅游地府》时,用纸扎"奈河桥"、"枉死城"、"刀山"等为布景,实为倒七戏砌末之始。

寿县端公戏艺人马德胜、马德清等,组成马德胜班,专唱《休丁香》,因此该班又名丁香班。

倒七戏较有名气之费家班，由费业发接管，全班演职员四十余人。此时已由演三小戏发展到能演宫廷戏、武打戏；有时与淮剧、京剧同台演出。

中华民国十一年(1922)

倒七戏艺人丁有和，组成丁家班，其妻马梅英习唱青衣、花旦，为倒七戏有女演员之始。

中华民国十三年(1924)

蚌埠旅馆业扬州帮职工，集资开办啸天茶社，清唱京剧。此后群芳茶社，第一楼茶社相继开业，鼎盛时蚌埠茶社有十处之多。

中华民国十四年(1925)

合肥县商会会长虞荫生，仿上海大世界之规模，举办城南游艺园，内设倒七戏、文明戏、维扬戏、滩簧、曲艺、杂技等演出场所。除此，园内还附设鸟类动物园，供游人观赏。

芜湖鲍筱斋，编辑《湖荫曲初集》在北京撷华书局刊行，其中收集《罗梦》、《扫秦》、《跪池》、《打子》、《教歌》、《扫松》、《拷红》、《花鼓》、《借妻》等十八出。

中华民国十五年(1926)

黄梅戏艺人丁老六(永泉)，组黄梅戏班进入安庆演出。

中华民国十六年(1927)

倒七戏艺人陈国宁，领班至合肥城南游艺园演出，历时一年又一月，后因戏棚倒塌压死观众多人，遂被赶出合肥。

芜湖梨簧"四状元"之一张一鸾，开办芜湖梨园公所，既习艺，又演出。

中华民国十八年(1929)

10月，中国共产主义先锋队六安区委会组成金家寨剧团，采用当地小调演出，全团有演员三十余人。后随红四方面军转移。

中华民国十九年(1930)

2月，吴汉周、柳绍光、余继礼等黄梅调和高腔艺人，参加岳西县境内清水寨暴动。暴动领导人王效廷、陈履谦、王焰才等，创作并演出了《土劣自叹》、《金老三逼租》、《送夫参军》等一批现代题材的黄梅戏；后刊印成帙。

据老艺人口述：繁昌县中分村，徐家大族，举行六十年一次的目连大会。村前有一株古银杏树，依树干扎成三层"独脚莲花台"一座，台分三层，上层演神仙戏，中层演人间戏，下层演鬼怪戏。独脚台纸扎彩绘，远看如一朵盛开的莲花。

中华民国二十年(1931)

7月，鄂豫皖区苏维埃政府，根据区第二次苏维埃大会决议，颁布文化教育政策，其中第六条规定：在红军、苏维埃机关、工会等一切组织中，发展戏剧、游艺会等工作。

芜湖各界戏剧爱好者组成国剧(京剧)研究社，其宗旨为研究国剧，协助社会教育，

推行慈善事业，公余联欢，联络友谊。

阜阳县国剧研究社，为支援东北抗日义勇军进行义演。

倒七戏艺人徐进良，接收其叔父徐乱子的班底，组成义和班，至蚌埠、田家庵一带演出。此班为北路倒七戏进入中等城市演唱之最早者。

宿松县艺人虞正兴，创建宿松县文南词戏班，虞自任班主。

徽州府所属之歙县、绩溪、休宁、祁门、黟县、婺源（今属江西省）等六县，联合发出通知，严禁演戏酬神，并勒令各徽班即日离境，违者限期改行。

中华民国二十一年（1932）

颍上县花鼓灯唐家班班主唐佩金（花鼓灯琴师），以花鼓灯调为基础，吸收安徽琴书及地方民间小调等，进行演唱，经过长时间逐步发展和改进，逐渐形成“四句推子”（即推剧之雏形），流行于淮河两岸。

阜阳县国剧研究社举行义演，义演所得支援十九路军淞沪抗日。

安徽省东至县人、戏曲史家周明泰所著《几礼居戏曲丛书》四种问世。

中华民国二十二年（1933）

以顾锡轩为首的顾家班，阵容整齐，首次赴河南开封献艺。主角顾秀荣（大妞）于豫声剧院与豫剧名旦陈素真隔日轮流登台演出。

中华民国二十三年（1934）

临泉县艾亭集人谢振凡、谢英才，聘河南新蔡县曲剧艺人柴金山、李心和，收徒教戏，并成立“振英（各取二人名中一字）高调文明曲子班”，此为曲剧较早流入淮北之班社。

中华民国二十四年（1935）

黄梅戏流动至上海，于月华楼二楼进行演唱。艺人有丁永泉（丁老六）、潘孝慈等。

铜陵县艺人黄士贵、黄本长，组成良友班，初唱京剧，后改唱黄梅戏。班内有演职员数十人，其中演员张义举、程享金、张紫明等七人，都是地下共产党员，他们以唱戏为掩护，进行革命活动。

阜阳县丁项武，卖租田四十多亩，于十五里小庙，分别举办河南梆子小科班、京梆（河北梆子）二簧混合小科班，共收徒五十余人，其中女性艺徒十余人。

中华民国二十五年（1936）

2月，绩溪县瀛洲村举办观音会，邀请新阳春、凤舞台班，联合演出《史文恭》，重叠七张方桌表演“面僵尸”。

3月，张劲夫、周新民，以“安徽省抗敌动员委员会”名义，组织外地流亡来六安县的各文化团体，举行联合公演，演出所得悉数慰问抗日负伤将士。

寿县京剧庆胜班，由皖北抗日人民自卫军第一军军长石演生资助，编演时装京剧

《最后胜利属于我们》，宣传抗日救亡。

4月，新四军第六支队，挑选随军学生组成包括京剧、歌剧、话剧等综合性文艺宣传队（即拂晓剧团前身），进行抗日宣传活动。

河南梆子演员徐艳琴，首次来界首县明星舞台献演，宣传保家卫国、反抗侵略的梆子戏剧目《守湖州》。当地自称“流亡废人”的张介陶先生，深为徐之爱国热情所动，主动为徐编写《韩世忠与梁红玉》、《血涤花》、《陈圆圆与吴三桂》等剧本宣传爱国思想，供徐演出。

郎溪县花鼓戏艺人李小五子，在郎溪农村演唱，突遇日本侵略军清乡，惨遭杀害。

铜陵县大通镇，国民党驻军，实行所谓“焦土抗战”，纵火烧毁和悦州大戏院、惠芳大舞台、怡然茶社等演出场所。

中华民国二十八年(1939)

2月，天柱外史氏（即程演生）编著《皖优谱》六卷，由上海中华书局出版。

3月，新四军来（来安）六（六合）办事处，在方毅主持下，举办来安、六合等八县文艺大会演。其中洪山戏演出了新编的现代戏《军民合作》。

5月，大别山剧团、公余剧团于立煌县（今金寨县）省抗敌动员委员会礼堂，演出京剧《毁家纾难》等剧目，纪念“五四”运动。

10月，青阳县京剧票友和青阳中学联合成立九华剧团，内分京剧、黄梅戏、话剧三个队。县民众教育馆馆长徐义德任团长。三个队经常同台演出：京剧开场、话剧中场、黄梅戏压轴。

11月，胡佛（刘少奇）与徐海东来涡阳县灵奶庙，视察抗日部队，观看拂晓剧团演出。

中华民国二十九年(1940)

2月，由新四军第六支队司令员彭雪枫倡议，于涡阳县新集灵奶庙兴建之精忠礼堂落成。拂晓剧团陆续在此演出新编京剧《参加新四军》、《冀东起义》和传统京剧《法门寺》以及话剧《打鬼子》。

5月，立煌县地方陆续组建抗建艺术社、安徽艺术社，并演出京剧《梁红玉》及话剧《飞将军》。

8月，拂晓剧团随部队至蒙城县东界沟集，开展抗日戏剧宣传工作。负责舞台美术工作的李克弱，用白平布彩绘蟒靠官衣，彭雪枫司令员大加赞赏。

中国共产党淮南区党委，于来安县半塔区创办军政干部子弟学校孩子剧团，演出洪山戏《盘查哨》、《孩子们起来吧》。罗炳辉将军以“小宣传家”锦旗一面赠予该团。

中国共产党淮南区党委，创办艺术专科学校一所，内设戏剧、音乐、美术等科，经常开展戏剧演出活动。

中华民国三十年(1941)

2月,新四军四师攻克蒙城县,拂晓剧团连续演戏三天两夜祝捷。节目有新编京剧《刺寇》、《傻小子打游击》和传统京剧《空城计》等。

皖南事变后,突围至江北的部分新四军战士,开辟以无为县为中心的根据地,组建新四军七师,并成立大江剧团,叶诚任团长,主要演出花鼓戏、洪山戏、歌剧和话剧。

来安县革命根据地政府,组成半塔业余剧团和施宫青锋剧团,自编自演洪山戏《老虎来了又来狼》、《吴满有》、《汪精卫吹牛皮》等。罗炳辉将军表扬半塔业余剧团是"红色宣传员"。

新四军七师皖中支队,邀请徽班艺人柳发青等,组建全福大京班,开展戏曲演出活动。

凤元应徽班,应新四军邀请,在无为县团山李家,演出《闯江州》、《打渔杀家》等,引起国民党部队怨恨,事后抢走徽班衣箱,徽班艺人被迫解散。

中华民国三十一年(1942)

彭雪枫司令员,集中拂晓剧团、生活剧团、奋斗剧团、创造剧团、铁流剧团演职员二百余人,举办学习班,请赴延安路过淮北的著名音乐家贺绿汀、美术家莫朴,为学习班讲课。

苏皖边区区党委决定,成立以洪山戏为主要演唱形式的淮北大众剧团第二团,张泽易任团长兼指导员,并聘洪山戏艺人为艺术指导,先后编演了现代戏《保家乡》和古装戏《从军记》。

国民党第二十一集团军成立立煌战友俱乐部(又名立煌平剧团),先后演出新编京剧《满江红》、《击鼓抗金兵》。

立煌县京剧界,义演《四进士》、《北汉王》、《黑风帕》等剧目,票价为五元、十元、二十元三等,收入捐献劳军。

国民党安徽省政府,颁布《安徽各县、市筵席及娱乐税征收规则》,内称:"凡以营业为目的之电影、戏剧、书场及其娱乐场所,一律按售票价征收百分之三十税收。"

革命根据地淮北行署决定,正式成立淮北大众剧团、苏堃任团长,活动于洪泽湖及安徽泗县、灵璧、五河、凤阳一带。

泗县、灵璧、五河、凤阳民主政府,把零散的拉魂腔和曲艺艺人集中于五河县申集,举办民间艺人训练班。结业后,于淮北大众剧团属下,设拉魂腔分队,指导员为戴圣五,队员有何兰英、李如道、魏玉林、小带子(魏玉林妻)、扣陈子、桂玉(扣陈子妻)、陈桂芝、双红、朱淑华(戴圣五之妻)等。他们活跃于淮河两岸,泗、灵、五、凤地区,自编自演拉魂腔现代题材剧目,如《全家抗日》(已由完艺舟整理,收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》)、《活埋嫦娥》、《樊大娘送子参军》、《打张楼》、《打灵璧》、《打濠城》、《过关》等。配合

当时参军、反霸运动，进行抗日宣传。

中华民国三十二年(1943)

淮南大众剧团第二团，于路东新四军军部驻地，演出洪山戏《保家乡》并玩花船。场内秩序较乱，陈毅军长亲自整顿秩序，顷刻间秩序井然。

汪精卫伪政权安徽省保安司令部泊湖水警大队队长梁金奎，掠夺望江县戏剧研究会的演员和设备，并强迫成立水警游艺组，附设儿童京剧科班，进行演出牟利。

3 月，贵池县杜含芳因编写黄梅戏《难民自叹》，揭露日本侵略军暴行，被日军活埋于贵池县东门外三阳墩，同时受害乡亲共四十一人。

9 月，新四军七师皖南支队，在无为县白茆洲、门坎洲、汤家沟一带，邀洪山戏艺人，演现代题材的《活捉周雄》，编剧为章晓江，导演为余耘。

10 月，新四军政治部、宣传部钱俊瑞、曾山、范长江、于毅夫等领导，接见淮南大众剧团，并表扬他们在艺术上的民族化和创造性，称赞他们是"状元剧团"。

11 月，中国共产党华东局派范长江率领大众剧团深入民间，进行群众文化试点，并带头编写反映根据地现实生活的洪山戏和小调剧。根据地各县业余剧团和民间艺人纷纷响应，积极编演现代题材的节目。其中农民作者缪文渭编写的洪山戏《生产大互助》，由天长县民兵业余剧团演出。

中华民国三十三年(1944)

1 月，属淮南津浦路东革命根据地的来安县人民政府，于半塔集举行首次民间艺人代表大会。会议由张泽易主持，新华社华东分社社长范长江作报告。会议期间，演出几台戏曲剧目；演出结束后，范长江对小狗子剧团编演的京剧《丁赞亭》，进行现场评论。

7 月，新四军四师宣传队花鼓戏班，在利辛县潘楼区西郭楼村，演出《秦香连》和《休丁香》。

8 月，国民党第五战区司令长官李宗仁来安徽视察，途经霍山县城，京剧良友班于城内大成庙作招待演出，剧目有《捉放曹》、《追韩信》和《徐策跑城》等。

9 月，国民党第五战区所属部队的桂剧团，于霍山县蓝家坟地搭台，演出三天桂剧，慰劳广西驻军。

中华民国三十四年(1945)

2 月，淮北大众剧团，以策反敌伪部队起义为题材，编演新京剧《里应外合》。

8 月，日本侵略军宣布无条件投降，淮北大众剧团奉命至新收复的泗县、五河县、灵璧县、宿迁县、睢宁县等地区，演出拉魂腔新编现代剧目《打张楼》、《打灵璧》、《全家抗日》等。

10 月，苏皖边区人民政府，建立苏皖京剧团，蒋馥为团长。剧团成立后，演出新编京剧《三打祝家庄》及李一氓编写的京剧《九宫山》。

中华民国三十五年(1946)

3月,安庆卫山头梨园祖师庙,举行落成典礼;庙内刻有梨园协会石碑一块。

苏皖京剧团解散。

中华民国三十六年(1947)

2月,国民党蒙城县县长李效惠,贪污救济物资,指使人纵火烧毁城隍庙销赃,庙内古戏楼一座,一并焚毁。

9月,中国人民解放军第二野战军,由司令员刘伯承、政治委员邓小平率领,挺进大别山,解放六安县,成立六安县人民政府。京剧演员俞富英等,组班演出《甘露寺》,慰问中国人民解放军,并庆祝人民政府成立。

11月,中国共产党潜(山)太(湖)县委书记刘秀山,邀请两县黄梅调艺人汪治安等十多人,组成宣传话剧组,并编演黄梅调《翻身会》,配合大别山区首次土地改革运动。

中华民国三十七年(1948)

冬季,中国人民解放军南下,第三野战军某部负责人唐亮于寿县正阳关,观看当地平剧(京剧)研究社的演出,并将该社改名为正阳关民主平剧团。

1949年

1月,淮海战役结束后,中国人民解放军第二野战军司令员刘伯承,参谋长李达,路经六安县,观看六安京剧团演出京剧《霸王别姬》、《追韩信》、《空城计》。

3月,和县江保本倒七戏班,在南义、考塘一带演出《白毛女》、《血泪仇》,慰问中国人民解放军渡江部队。

阜阳县平剧(即京剧)团成立,为配合反匪反霸、减租减息,于插花区演出《白毛女》和《九件衣》。

4月,合肥平民剧社,公演新编倒七戏《天翻地覆》,祝贺皖北区人民代表大会开幕。

平民剧社陆续演出现代戏《农民泪》、《刘巧团圆》、《官逼民反》以及《地主逼粮》等剧目。

安庆解放,中国人民解放军第二野战军第十军文工团,演出京剧《闯王进京》。

7月,中国人民解放军皖北军区文工团成立京剧队,全队三十余人,吉克任队长。演出《红娘子》、《打渔杀家》以及新编京剧《三报》等。

9月,皖北师范设文艺研究班,下设戏剧、音乐、美术三个专业班。

以马金凤为骨干的中原梆剧团和以徐艳琴为骨干的大众豫剧团,在界首县成立。

安庆军分区文工团,改歌剧《王贵与李香香》为黄梅调演出。

10月1日,中华人民共和国成立。

合肥皖北师范文艺研究班与合肥第一高中文科班,联合排演戏曲《夫妻识字》,戏剧《钥匙在谁手》、《群猴》、《群众在哪里》等,作广场演出,庆祝中华人民共和国成立。

11 月，皖北文联筹委会成立，戴岳任主任；王化东、缪文渭任副主任。

皖北行署所属各县、市，成立人民教育馆或文化馆，组织戏曲和曲艺艺人进行戏曲和曲艺改革学习。

1950 年

4 月 1 日，撤销皖北师范文艺研究班，建立皖北文艺干部学校（简称文艺干校），校长戴岳（兼），教务处主任黄宁。内设戏剧、美术、音乐三个专业。

芜湖市人民教育馆，组织戏曲艺人成立戏剧改进会，改造旧剧，排演新戏。市内各剧院、剧团，纷纷响应，计演出新戏二十三出，连演百场，观众四万多人次。

8 月，皖北区第一届戏曲研究会开学，学员一百四十六人，学习"推陈出新"戏曲改革方针，审定并试行改编传统剧目，历时一月结束，并公演新编京剧《洞庭英雄》。

皖北区戏曲改进协会筹委会成立，推举戴岳为主任，何鹏、杜培良为副主任。

10 月，皖南行署、皖南文联与皖北行署文教处，分别通知各地专业民间职业剧团和零散艺人，利用冬春农闲期间，下乡宣传，演出有关土地改革、减租、反匪反霸以及揭露美帝国主义侵略朝鲜、侵占台湾等罪行的戏剧。

11 月 5 日，屯溪市成立戏曲改进协会，除审定剧目、组织艺人进修外，并进行老龄艺人和老伶工的登记工作；登记者共达七十余人。

11 月 8 日，皖北文联筹委会，皖北戏曲改进协会筹委会发出号召书，建议各地剧团改编旧戏曲，演出"抗美援朝，保家卫国"为题材的新戏曲。

11 月 17 日，皖南区戏曲艺人及文艺工作者三百余人，联合发表声明："行动起来，举起文艺武器，为'抗美援朝，保家卫国'而奋斗！"

12 月，芜湖市举办第一期戏曲艺人讲习班，学员二百人，进行阶级教育，爱国主义教育，并研讨戏曲业务。

祁门县接受艺人申请，将原属浙江省的新红、秀娟、人民三个越剧班社，合并成立祁门县协力越剧团。

旌德、屯溪、绩溪、芜湖、铜陵、蚌埠、合肥等七个县、市，先后成立越剧团。

1951 年

1 月，芜湖市正式成立戏曲改进协会，派王少襄、茆耕茹等人进驻吴孝义倒七戏班和合众倒七戏班，帮助排演现代戏《血海深仇》，改革并丰富了倒七戏伴奏音乐。

3 月 21 日，皖北行署文教处，颁发 1951 年戏曲改革工作要点：一、5 月前各专、市建立戏曲改进协会，戏曲改革小组开展工作；二、各专、市应利用寒暑假，举办一期艺人学习会；三、坚决纠正任何禁演旧剧，解散剧团，停止艺人演唱等违反政策行为。

4 月 20 日，安庆专署召开农村剧团会议，代表一百二十七人，代表三百七十七个农村剧团，并带来新编剧本一百四十七个。会议明确规定：农村剧团的编演活动，应紧密

配合各项中心任务。

5月，民营公助性质的休宁群乐徽剧团成立。

6月1日，皖北文联筹委会，发出响应全国文艺界捐献"鲁迅号"飞机的号召，要求全区剧院、剧团、电影院，于当年年底完成三亿元(合人民币三万元)捐献任务。

6月26日，皖北行署文教处，将合肥平民剧社(倒七戏)改为皖北地方戏实验剧场。

屯溪市、宣城县举办艺人训练班，参加学习人数共一百三十一人。

7月，皖北区第二届戏曲研究会开学，参加学习的有艺人、干部共一百七十人，审定地方戏曲剧本二百出；改编创作新剧目三十出；记录部分地方戏曲声腔曲调和部分剧种调查。

12月，皖北行署文教处，为鼓励文艺创作(包括戏曲剧本)，设文艺创作奖金(计大米五万斤)，规定每年评奖一次，奖金共分五等。

1952年

4月12日，皖南、皖北行署撤销，恢复安徽省建制，省会合肥。皖南、皖北行署文教处亦合并，成立安徽省文化事业管理局(简称文化局)，陆学斌兼局长。

4月，省文化局派新文艺工作者三十四人，至合肥地方实验剧场，担任演员、编剧、导演、戏曲音乐、舞台美术等项工作，落实戏曲改革具体措施。

6月，合肥市文艺界成立整风委员会，开展文艺整风学习，批判脱离政治，脱离群众，脱离实际的单纯技术观点和自由主义倾向。

7月，安徽省暑期艺人训练班开学。省及专、市、县戏曲(含各剧种)、曲艺(含各曲种)艺人，戏曲改革干部，新文艺工作者共五百余人参加。学习内容主要是：学习戏曲改革政策，检查和批判阻碍戏曲改革的各种错误思想，观摩和讨论了传统剧目《秦雪梅吊孝》等。

阜阳专区举办戏曲小学，第一期招生四十五人，毕业后，输送至所属各专、县梆子戏剧团。

8月，合肥地方戏实验剧场，由新(指由文工团调来的演员)老(指原倒七戏的艺人)合作，演出移植越剧的剧目《梁山伯与祝英台》，盛况空前，连演七十余场，开创了倒七戏的新局面。

10月28日，合肥市公安局西市区分局部分公安人员，企图无票闯入合肥地方戏实验剧场看白戏，未果，遂以查户口为名，将该剧场负责人及六名演员，带至派出所无理拘留；市公安局副局长常光华，进而将该剧场负责人关入狱中。此事引起中国共产党安徽省委员会宣传部以及中国共产党华东局的关注并出面干预。常光华因侵犯人权，违法乱纪，由中国共产党合肥市委进行处理：开除常光华党籍，撤销其党内外一切职务，逮捕法办。当时人称之谓"常光华事件"。

11 月，应华东军政委员会文化部邀请，安徽省泗州戏、黄梅戏组成演出代表团，赴上海作展览性演出。演出剧目：泗州戏为移植评剧的现代戏《小女婿》，由主要演员李宝琴、霍桂霞主演，受到著名音乐家贺绿汀等人的赞赏；黄梅戏为传统剧目《路遇》（《天仙配》中的一折）、《补背褡》、《蓝桥会》和现代戏《柳树井》、《新事新办》，由主要演员严凤英、王少舫、潘璟琍等人主演。普遍受到上海文艺界的关注和赏识。

12 月 1 日，在整理改编传统剧目的基础上，集中了创作力量，成立了省文化局创作组。组长刁均宁，组员有陆洪非、金全才、完艺舟、曹野、王建新等。

1953 年

1 月 24 日，省文化局成立安徽省黄梅戏剧团筹备小组，分赴安庆、桐城、怀宁、望江、青阳、枞阳、潜山等县选拔演员。

4 月 14 日，《安徽日报》发表短评《必须严格制止迫害艺人的恶劣行为》，同日，该报刊载贵池县流氓闯入剧场，殴打艺人以及贵池县城关镇民兵扣押艺人的报道。

4 月底，省文化局宣布正式成立安徽省黄梅戏剧团。团长闵人。

5 月，省文化局组织各专、市文化科科员，成立戏改工作队，进驻芜湖市大众倒七戏剧团，进行民主改革试验：废除封建班主制；废除不合理的师徒制、养女制；建立艺人集体经营的共和班；建立各种民主制度。这次改革试验影响全省，各地剧团纷纷进行民主改革。

10 月 19 日，由王少舫、潘璟琍等参加的黄梅戏演出队，带《打猪草》、《夫妻观灯》和《拾棉花》等剧目，赴朝鲜民主主义人民共和国，慰问中国人民志愿军和朝鲜人民军。

安徽省地方实验剧场，更名为安徽省倒七戏剧团。

11 月，省文化局召开重点剧团和私营公助剧团代表会议，贯彻省倒七戏剧团《艺术总结》精神：用行政方式，对剧团内存在的轻视戏曲遗产的民族虚无主义倾向，进行批判，并强调对本剧种优秀传统剧目，应加以挖掘和整理。

中国人民解放军第六十军文工团第三京剧队集体转业，由滁县行署接收，成立滁县地区京剧团。

淮南市人民政府，接收河北省新风评剧团（私营），改为集体所有制性质的淮南市评剧团。

12 月，省黄梅戏剧团，第一次晋京演出，并在怀仁堂演出黄梅戏传统剧目《打猪草》、《夫妻观灯》和《路遇》。

1954 年

2 月，中华人民共和国文化部、批准安徽省倒七戏剧团，安徽省黄梅戏剧团为国营体制。

来安县文教科，接收江苏省流动过来的私营协力扬剧团，改建为来安县扬剧团。

3月，至德县(今东至县)人民政府举行会议，祝贺黄梅戏老艺人胡玉庭舞台生活五十年。

中国戏剧家协会，在北京举行黄梅戏座谈会，田汉、张庚等三十多人参加。会上建议有关部门，应有计划地到流行地区调查研究黄梅戏的发展过程及其与人民的关系，作为改革黄梅戏的依据。

贺敬之、白云生等随中国实验歌剧团来安徽考察黄梅戏，并把《打猪草》、《夫妻观灯》、《路遇》等小戏和折子戏，学习移植，带回北京。

5月，安庆市成立整理黄梅戏旧剧目委员会，委员有班友书、王少舫等。

7月，省文化局为参加华东区戏曲观摩演出大会，举行省选拔预演。参加选拔的剧种有徽剧、黄梅戏、倒七戏、泗州戏、皖南花鼓戏、曲剧、梆子戏等。

9月，组织有徽剧、黄梅戏、倒七戏、泗州戏、曲剧、梆子戏参加的安徽省代表团，赴上海参加华东区戏曲观摩演出大会。

11月，上海华东京剧院来合肥、蚌埠等地演出。周信芳演出《四进士》、《徐策跑城》等麒(麒麟童)派名剧。随周信芳前来的主要演员有李玉茹、金素琴，王正屏等。

12月，安徽省首届文艺工作者代表大会在省会合肥举行，正式成立安徽省文学艺术界联合会；会议选出戴岳为主席，杨杰、陈登科、刘芳松为副主席。

1955年

省文化局创作组为了适应对各剧种传统剧目的挖掘、记录、整理、改编工作的需要，正式改为剧目编审组，加强对各剧种传统剧目的工作。原创作人员具体分工：陆洪非负责黄梅戏；金全才、董泗珠负责倒七戏；完艺舟、王建新负责泗州戏；刁均宁负责徽剧；权学良负责皖南花鼓戏。自此之后，出现了一批(包括各个剧种)经过整理改编的优秀传统剧目。

3月，中国共产党安徽省委宣传部，批准将原倒七戏改名为庐剧。

9月，安庆行署文化科，召开黄梅戏传统剧目工作会议，会议决定：各县黄梅戏剧团一齐动手，翻箱倒柜，排队摸底，普遍深入挖掘传统剧目，并把挖出的剧目全部记录下来。

10月，宿县行署举办文艺骨干训练班，从全区八个县业余剧团中，挑选六十八名青年演员，进行泗州戏专业培训。结业后，输送给各县专业泗州戏剧团。

1956年

3月，黄梅戏大型艺术影片《天仙配》列入新片展览周，在全国进行放映。

5月，省文化局进行民间职业剧团登记，经审查合格发给登记证者共一百三十二个剧团。登记合格的剧团，各地均派遣干部到剧团担任团长或指导员。

6月1日至15日，文化部召开第一次全国戏曲剧目工作会议，安徽省文化局派完

艺舟出席会议。

7月24日，安徽省第一届戏曲观摩演出大会在合肥举行。参加演出和观摩代表共七百八十余人，历时三十二天。观摩、展览演出和公演共九十八场，演出十五个剧种的四十个剧目。会演期间，文化部艺术事业管理局局长、中国戏剧家协会主席田汉，专程来合肥观摩部分演出剧目，并向全体代表作艺术专题报告。

8月，省文化局委派周思木、刁均宁筹建安徽省徽剧团。文化部提出徽剧团建团方针："在恢复徽剧原来面貌的基础上，继承和发展徽剧艺术；要防止京剧化、昆曲化和越剧化。"

9月，安徽省艺术学校开学，校长为孟铎。内设戏剧、美术、音乐(后增设戏曲音乐专业)等三个专业。第一期招收黄梅戏、泗州戏、庐剧及舞台美术专业学生一百一十人。

10月，文化部拨款五百万元，救济全国民间职业剧团和零散艺人。省文化局派出三个小组，分赴各地了解情况，并作出具体救济安排。

11月，中国戏剧家协会安徽分会筹备小组成立，组长刘芳松，副组长王善忠。

省庐剧团进行传统剧目鉴定演出，第一轮演出剧目有：《小辞店》、《四告》、《二度梅》、《休丁香》、《打窑》和《余老四拜年》等。

11月26日，省黄梅戏剧团，应邀赴广州作访问演出，受到广东省委书记陶铸的亲切接见。随后赴汕头、潮州及厦门、泉州、福州等沿海城市，对海防前线指战员作慰问演出。

黄梅戏艺术影片《天仙配》，参加在法国、意大利、南斯拉夫、捷克斯拉伐克、英国和埃及举行的国际电影节，作影片展览，并作为中国电影周放映节目。

1957年

3月，省文化局召开戏曲音乐改革座谈会，号召全省戏曲音乐工作者，切实学习和掌握本剧种的唱腔曲调，要求首先钻进去、学下来。然后着手改革。

4月8日至5月8日，省文化局组织有庐剧、泗州戏一百二十人参加的晋京汇报演出团，在北京各剧场共演出三十三场。演出期间，中国戏剧家协会多次举行座谈会，会上田汉、戴不凡、赵树理、白云生、何为、司空谷、丘扬等专家，分别就演出的剧目、表导演、音乐唱腔等作了重要发言。

4月25日，由李克农、张治中、章伯钧、卫立煌、余心清等主持，为安徽省庐剧、泗州戏晋京汇报演出举行欢迎联谊午宴，参加午宴的，除庐剧和泗州戏主要演员丁玉兰、王本银、李宝琴、霍桂霞等外，应邀参加的有周扬、钱俊瑞、刘芝明、夏衍、张友渔、王昆仑、老舍、吴祖光、梅兰芳、叶盛兰、袁世海、杜近芳、新凤霞、李桂云等五十余人。席间随意交谈，领导和专家对安徽的戏曲改革工作，对演出的剧目、表演、音乐等方面，都提了不少宝贵意见。

4月，合肥、安庆、巢县、寿县、霍山等地京剧团，上演文化部通令开放的禁戏《大劈棺》、《杀子报》、《九更天》、《探阴山》等。

4月，由严凤英、王少舫合作主演的黄梅戏曲片《天仙配》，获文化部1949—1955年度优秀影片奖。

4月，王兆乾编著的系统地介绍和研究黄梅戏声腔艺术的《黄梅戏音乐》单行本，由安徽人民出版社出版。

5月6日晚，由安徽省庐剧和泗州戏在怀仁堂演出庐剧《借罗衣》、《讨学钱》和泗州戏《打干棒》、《思盼》。党和国家领导人毛泽东、刘少奇、周恩来等观看演出，并上台接见全体演职人员。

6月，黄梅戏著名演员严凤英、王少舫；庐剧主要演员丁玉兰、王本银；泗州戏主要演员霍桂霞、周凤云等三十余人，参加文化部于上海举办的第三届戏曲演员讲习会。

7月，省文化局召开首次全省剧目工作会议，出席会议的有各专、市文化局局长，各国营剧团团长，艺人代表及编剧等共八十人。会议贯彻文化部关于"大胆放手开放剧目，全面挖掘，分批整理，结合演出，重点加工"的剧目工作方针。同时。修订了《全省传统剧目工作规划》。

8月，严凤英、丁玉兰、丁永泉等投书《安徽日报》，拥护全国人民代表大会代表梅兰芳、周信芳、程砚秋、袁雪芬、陈书舫和郎咸芬等的倡议：不演丑恶、淫猥、恐怖和有害于人民身心健康的坏戏。

省文化局剧目编审组，扩建为安徽省剧目工作研究室，余耘兼任主任，邢云璋为副主任。

9月，根据全省剧团工作会议决定，各专、市文化主管部门分别成立剧目组，配备专职剧目干部，进行传统剧目的挖掘、记录和整理工作，并进行新剧目的创作。

10月15日，中国共产党安庆地区委员会决定：抽调所属各县黄梅戏优秀演员，成立安庆专区黄梅戏剧团，首任团长姚明。

11月，《安徽省传统剧目汇编》付印。汇编包括徽剧、庐剧、黄梅戏、泗州戏、淮北梆子和皖南花鼓戏等六个剧种，六个分册。总计传统大剧目三百一十四个，小剧目一百五十二个，共五十四册，一千余万言。

省黄梅戏剧团，省庐剧团，省话剧团，省歌舞团和省艺术学校，省剧目工作研究室，联合举办戏剧艺术展览会。会址在合肥市新落成的新华书店二楼。展出二十天，观众七万人次。

12月，安庆行署文化科，对挖掘传统剧目有贡献的十三名老艺人发给奖金。

南陵县举办目连戏鉴定演出，由马家园、青弋江等地业余艺人，共演出目连戏折子戏一百出。演出期间，对剧目、表演、声腔等多次进行座谈讨论。

省文化局召开全省戏曲剧团巡回演出工作会议。会议决定：农村巡回演出，为当年剧团工作重点。省、市级剧团，在农村、工矿演出全年不得少于三至四个月（九十至一百二十场）；专、县级剧团，在农村演出全年不得少于五至六个月(一百二十至一百六十场)。

阜阳地区成立戏剧学校，邓云鹤兼任校长。设梆子和曲剧两个专业，招生一百人，学制三年。

1958 年

2 月，省文化局发出《关于开展全省文化艺术工作评比的意见(草案)》，提出：一个剧团，一年要排演五至七台晚会的传统剧目；三至五个晚会的交流剧目；二至三个晚会的现代题材剧目。全年要演出四百五十场至五百场。一个剧目作者，全年要求整理改编三个晚会的传统剧目；撰写两篇戏曲研究论文，三篇戏剧评论文章，以适应农业大跃进形势发展的需要。

省黄梅戏剧团，省庐剧团，芜湖市大众庐剧团，分别订出全年保证完成演出场数的高指标；四百场、五百场，向全省剧团挑战。

3 月 27 日，安徽省徽剧团，由驻地皖南屯溪首次来合肥汇报演出，共带来三组剧目：第一组为徽昆，剧目有《断桥》、《审乌盆》、《三挡》；第二组为皮簧，剧目有《龙虎斗》、《蓝关渡》、《扈家庄》；第三组为吹、拨、昆、平，剧目有《万花》、《拿虎》、《凤凰山》等。

3 月，梅兰芳由蚌埠演出后来合肥公演，随团来合肥的有著名演员姜妙香、刘连荣、梅葆玖等。演出剧目有京剧《霸王别姬》、《凤还巢》、《贵妃醉酒》、《宇宙锋》、《奇双会》等。演出期间，梅先生先后观看了泗州戏、黄梅戏和徽剧的演出，并在蚌埠和合肥向文艺界作《我的观感和艺术经验》的专题艺术报告。

4 月，著名豫剧演员常香玉，率河南省豫剧一团来安徽公演(先在蚌埠后至合肥)，于合肥江淮大戏院演出《拷红》、《花木兰》、《大祭桩》、《破洪州》等剧目。

5 月，安徽省电影制片厂拍摄戏曲片《安徽戏曲集锦》，集锦包括黄梅戏《春香闹学》，泗州戏《拾棉花》和庐剧《借罗衣》等三个小戏。

省文化局在涡阳县大众梆剧团召开现场会议，组织各地剧团学习该团坚持政治挂帅，坚持党的文艺方向，坚持深入农村、送戏上门的经验。会后，派该团副团长宁国鉴到全省各专、市传经送宝。

安徽省戏剧服装厂成立，并派技工多人去苏州、杭州，学习刺绣工艺。

安庆市艺术工厂成立，专业生产戏曲剧团演出用品。

北京市京剧团来合肥公演。著名演员马连良演出拿手戏《借东风》、《四进士》、《清官册》等。

6 月，岳西县民间发现岳西高腔手抄本《反清朝》，剧写太平天国定都南京的一段史

实。剧本末页注有“清光绪三十二年抄”字样。

蚌埠市成立泗州戏剧院，院下设三个团：一团，由原蚌埠市泗州戏剧团组成，主要演员有李宝琴、霍桂霞、陈金凤、包桂珍、魏广云、吴之兴等；二团，由原滁县地区泗州戏人民剧团和宿县地区泗州戏劳动剧团合并组成，主要演员有何兰英、周凤云、张立本、王宝莲等；三团，由以上各团的学员组成，以教学为主，演出为辅的实验剧团性质。

北京荀慧生剧团来合肥公演，荀慧生主演了《红娘》、《元宵谜》、《卓文君》、《香罗带》等拿手戏。

7月，安徽省艺术学校升格为安徽省艺术专科学校，改科为系，并举办戏曲导演大专班。文化艺术干部学校并入该校。

合肥市文艺界举行盛大集会，纪念元代戏剧家关汉卿创作活动七百周年，并组织合肥市京剧团、越剧团演出关汉卿的剧作《智斩鲁斋郎》、《救风尘》、《望江亭》等。

8月，安庆市成立安庆市艺术学校，下设表演、舞台美术、戏曲音乐三个专业，学制为三年。

省文化局召开现代戏汇报演出座谈会，就合肥市京剧团，蚌埠市京剧团，安庆专区黄梅戏剧团，阜阳专区梆剧团演出的现代戏《白毛女》、《红霞》、《红色风暴》以及《妯娌之间》等，进行艺术探讨和研究。会上传达并贯彻文化部在戏曲表现现代生活座谈会上提出的“以现代戏为纲，推动戏曲工作全面大跃进”的剧目工作方针。

全省专业剧团，响应“行行办文化，文化办生产”的号召，纷纷办起农场、戏剧用品厂、畜牧场；有的还办起小高炉炼铁。

毛泽东主席在合肥稻香楼观看新编的庐剧《牛郎织女笑开颜》。

10月，安徽省第一份戏剧期刊《安徽戏剧》创刊。该刊由省文化局主编发行。

11月5日，周恩来总理在江淮大戏院观看由省黄梅戏剧团严凤英、王少舫领衔主演的《打金枝》。演出后，总理上台亲切地接见全体演职人员，并询问了乐队人数，当他得知乐队仅由十多人组成时，总理连声赞道：“乐队不大，这样很好！”

在农业大跃进影响下，省文化局批准梨簧、含弓、端公、清音、嗨子、二夹弦、坠子、瑶琴等稀有剧种成立专业剧团（其中除坠子剧团外，其他各剧团，均先后宣告解散）。

11月13日至27日，省文化局在芜湖市举行省第二届戏曲观摩演出大会。参加大会的各地、市代表及观摩人员，共一千五百余人。会演强调“以现代戏为纲”，参加演出的共十六个剧种，演出大、中、小型剧目七十七个。其中现代题材的剧目五十七个；新编历史剧三个；整理的传统剧目十七个。本届会演未予评奖。

1959年

1月，文化部艺术局副局长马彦祥，来安徽调查研究地方戏曲，并在合肥观看了徽剧的演出。

省艺术专科学校，第一届表导演训练班结业，毕业学员共四十七人。

无为县成立无为戏剧院，下设京剧、庐剧、黄梅戏、歌剧、话剧五个团，并附设一个戏剧学校。

省文化局召开戏曲创作经验交流会，参加会议的有《牛郎织女笑开颜》作者金芝；《两面红旗》作者黄敬堃，完艺舟；《双赶车》作者苏继坡；《五女卫星田》作者王骏、王兴洁；《汤天池》作者张华等。座谈会交流了创作的心得和体会。

2月，省文化局、省文联和《安徽日报》编缉部，联合召开戏曲声腔艺术座谈会，邀请严凤英、王少舫、丁玉兰、刘美君及申非伊等参加研究讨论。

3月，马鞍山市成立黄梅戏剧团，檀雪华任团长。

4月，江苏省苏州专区筹建黄梅戏剧团，选派三十六名学员来安徽省黄梅戏剧团、安庆地区和安庆市黄梅戏剧团随团学艺。

安徽省戏曲演出团赴首都公演。《光明日报》、《北京晚报》、《戏剧报》等报刊发表《枯木逢春发新枝》、《看徽剧》等文章；并刊发周恩来、李先念等中央领导人的接见照片。演出期间，由中国戏剧家协会主持，有马彦祥、马少波、李健吾、李洪春、戴不凡、张季纯、胡沙等知名人士参加的座谈会，对徽剧的继承与发展等问题，进行了讨论。

安徽省徽剧团在北京演出期间，与北京昆曲研习社于文化部礼堂，联合演出《出猎回书》、(昆曲)、《磨坊会》、(青阳腔)。以上两出戏的演出本衔接处，由昆曲研习社社长俞平伯亲自执笔修改。

岳西县成立岳西县高腔剧团。

6月，省黄梅戏剧团严凤英、王少舫、潘璟琍、张云风等赴上海海燕电影制片厂，投入戏曲艺术片《女驸马》的拍摄。

8月，蚌埠专区(由原滁县、宿县两个专区合并而成)成立蚌埠专区艺术学校，下设戏曲表演、话剧表演和乐器等三个班，学制为三年。

阜阳专区戏剧学校，皖西艺术学校，淮南市艺术学校相继成立。

10月，省文化局举办庆祝建国十周年献礼演出，参加单位有省直及各地、市十三个表演艺术团体，共演出十四个剧种的五十多个优秀的传统剧目和现代戏剧目。

11月，合肥市京剧团，蚌埠市泗州戏剧团，阜阳地区曲剧团，宿县地区梆剧团和坠剧团，经省委批准，一律改为省立剧团，挂安徽省级剧团牌子，而仍由各所在地、市文化主管部门代管。

芜湖市越剧团为方便农村巡回演出，创造设计七巧道具和百搭布景。文化部指定该团赴南京向全国文教工作会议进行展览并演出。中华人民共和国财政部长戎子和，称赞此项革新“灵活轻便，节约成本，有利于上山下乡”。

1960 年

2 月，驻蚌埠市的安徽省泗州戏剧团，随安徽各界人民代表赴福建前线慰问团，去福建沿海前线，慰问中国人民解放军指战员，共演出八十场，观众达七万多人次；演出剧目有《拾棉花》、《走娘家》、《三踡寒桥》等。

应西藏自治区政府要求，安徽省组成西藏黄梅戏剧团，离开合肥前往拉萨落户。全团共三十九人，主要演员有韩云、陈月环等。

党和国家领导人周恩来、朱德、邓小平、彭真、董必武等，二月份先后来合肥，于稻香楼礼堂观看了省黄梅戏剧团演出的《春香闹学》、《夫妻观灯》和《喜荣归》。

省文化局组织黄梅戏、庐剧、泗州戏、皖南花鼓戏等剧团青年演员四十多人，前往四川观摩学习，为期三月有余。

芜湖地区皖南花鼓戏剧团，前往湖北、江西、河南等与皖南花鼓戏有渊源的地区，边演出边寻踪探源，调查访问，为该剧种撰写剧种志搜集资料。参加调查访问工作的有刘永濂等。

4 月，吉林省四平地区黄梅戏学习队，来安徽向省黄梅戏剧团，安庆地区和安庆市黄梅戏剧团随团学艺，历时四个月，返回四平，建立四平地区黄梅戏剧团。

六安地区创作庐剧《程红梅》，参加文化部举办的现代题材戏曲观摩演出。

5 月，省举行文教群英会，参加的先进集体有：省黄梅戏剧团、安庆地区黄梅戏剧团、芜湖市越剧团、怀宁县黄梅戏剧团、六安县新安人民公社文工团、亳县双沟人民公社文工团等。会上并选出王少舫、麻彩楼、张堃安、胡相帮、鲍俊金、刘万民等出席全国文教群英大会。

芜湖市越剧团创造的七巧道具和百搭布景，于全国文教群英大会期间进行展览。

6 月，省文化局组织泗州戏《杨八姐救兄》、曲剧《李素萍》和淮北梆子《寇准背靴》赴首都北京，向建国十周年献礼。中国戏剧家协会曾两次举行座谈。赵树理、周贻白、孟超、戴不凡、阿甲等观看演出并参加座谈。首都戏剧界盛赞年逾八旬的淮北梆子老艺人顾锡轩在《寇准背靴》中的精湛表演艺术；中国戏曲研究院还特邀顾锡轩在该院礼堂作晚会演出，彭真市长出席晚会并观摩了演出。

7 月，广东省粤剧院，由马师曾、红线女率领来合肥作回访演出，演出剧目有《关汉卿》等；红线女还演出了徽剧剧目《三娘教子》。

省文化局召开戏剧工作会议。省直及各地、市出席会议者二百二十人。会议传达了全国现代题材戏曲会演和全国现代题材戏曲工作会议精神，确定了戏剧工作者的任务是：大搞剧本创作，大搞舞台艺术革新；坚持上山下乡；培养又红又专的戏剧队伍。

9 月，安徽艺术专科学校，经中华人民共和国高等教育部批准，扩建为安徽艺术学院，院长余耘（兼）。院下设戏剧、音乐、美术三个系，一个舞蹈专业。全院师生员工共一

千五百余人。

10月，安庆市黄梅戏剧团，宿县地区泗州戏剧团，随安徽省慰问团赴新疆为支边青年和维吾尔族等少数民族人民作慰问演出，历时三个月，行程二万里。

1961年

3月，省徽剧团首次赴上海公演，在中国戏院公演青阳腔《出猎回书》、《贵妃醉酒》；吹拨《水淹七军》、《淤泥河》；皮簧《宇宙锋》、《打百弹》；高腔《借靴》等。上海戏剧界名家周信芳、俞振飞、李玉茹、赵丹等，观看了小演员们的演出。周信芳盛赞徽剧演出是"满台皆新人，后生皆可爱"；他和李玉茹同时在《解放日报》上发表署名文章，对小演员章其祥、秦彩萍等的表演和唱腔，予以评论和赞赏。演出期间，小演员还观摩学习了麒派名剧《徐策跑城》、《坐楼杀惜》和《单刀会》的演出。

7月，安徽艺术学院，增设编剧班，学制四年，招生二十名；同时，开办编剧研究班，选调各地，市专业编剧进修，学制为一年。

8月，省文化局召开文艺工作座谈会，总结大跃进以来的经验教训，批判戏剧工作中片面追求高指标、高任务，忽视质量的倾向。

9月，省文化局召开全省文艺工作者座谈会，传达并学习中共中央宣传部制订的《关于当前文学艺术工作的意见(草案)》(即文艺八条)和陆定一、周扬在全国文艺工作座谈会上的讲话。会议研究了省文化局制订的《剧团工作十条》，并提出创作和演出"数量要少一点，质量要高一点"的十二字方针。

10月，省暨合肥市联合举办青年演员展览周，历时十天，参加演出的有京剧，庐剧、黄梅戏、越剧青年演员五十余人。

12月，浙江省绍剧团来合肥公演，演出剧目有《三打白骨精》、《龙虎斗》、《女吊》等新编和传统剧目。六龄童、七龄童等著名演员担任主演。

1962年

1月，安徽省黄梅戏剧团二团成立。

淮北梆子八十八岁高龄的老艺人顾锡轩主演的《寇准背靴》，由安徽省电影制片厂拍成黑白戏曲艺术片；导演乔志良，文学剧本由徐建华、完艺舟改编。

9月，全省开始整顿农村业余剧团。规定：一、成员不脱离生产；二、活动不妨碍生产；三、参加自愿；四、不外出巡回演出；五、不进行营业性售票演出；六、不演坏戏；七、不铺张浪费；八、自我教育，自我娱乐，活跃农村文化生活。

9月13日，省文化局在合肥召开全省专、市、县文化局局长会议。会议重点研究调整机构，精简人员的问题，并原则确定：一、1958年以后成立的专业剧团予以撤销；二、专、市、县专业剧团，改为合作经营剧团。会上介绍了怀宁县黄梅戏剧团试行集体所有制的经验和教训，这次会议影响很大，有些地方，未经文化主管部门同意，便撤销剧团编

制，停止发给经费，一度造成混乱局面。

10月，安徽省文学艺术界联合会文艺理论研究组，举行连台本戏座谈会，就合肥市京剧团演出的连台本戏《宏碧缘》，蚌埠市京剧团演出的连台本戏《七侠五义》和艺术革新问题，进行研究和探讨，并呼吁文艺界要正确对待连台本戏和机关布景。

1963年

1月，本年度巡回演出工作会议在芜湖市召开。会议提出"城乡兼顾，合理安排，加强农村巡回演出"的方针；并提出照顾革命老根据地和边远地区。

省文化局召开剧目工作会议，贯彻党的八届十中全会精神，研究改进和加强剧目工作，更好地为农业生产服务。

安徽省人民政府批转省文化局《关于黑剧团的情况和意见的报告》，严格取缔未经登记批准的剧团进行演出活动。

2月，安徽艺术学院，根据全国高等院校调整精神，调整为安徽艺术学校；原设编剧、音乐、美术三个专业，并入合肥师范学院艺术系。

4月，西藏黄梅戏剧团建制撤销，改为徽州地区黄梅戏剧团。该团由西藏回省后，演出大型现代戏《血的控诉》。

5月，省黄梅戏剧团，参加大型彩色艺术片《牛郎织女》和《槐荫记》的拍摄工作。

含山县的含弓戏剧团整理的传统剧目《李二姑吵架》，由省文化局调合肥演出。

文化部举办的戏曲编剧讲习会（由中国戏曲研究院承办）开学，我省派完艺舟参加学习。讲习会由张庚、晏甬、郭汉城主持；授课人有老舍、赵树理、吴晗、焦菊隐、阿甲等知名人士。

安庆市艺术学校，改为安徽省黄梅戏学校，经费列入省文化局经费预算，毕业生由省作统一分配。

9月，安庆市黄梅戏剧团赴黄山，为陈毅外长率领的三十二国驻华使节演出。

12月，经过数年调查研究，采访座谈，足迹遍鲁南、苏北和淮北广大地区，由完艺舟编著的《从拉魂腔到泗州戏》，由安徽人民出版社出版。这是安徽建国以来第一部较有系统地进行剧种研究的专著。

1964年

1月，中共安徽省委宣传部，邀请省暨合肥市专业剧团团长、导演、主要演员，传达毛泽东主席在中共上海市委书记柯庆施关于《上海市大抓故事会和评弹改革材料》报告上的批示："各类艺术形式……问题不少，人数很多，社会主义改造收效甚微。许多部门中至今还是'死人'统治着。"

2月，合肥市庐剧团举办现代戏演出专场。演出了《亮眼哥》、《红色家谱》、《洪湖赤卫队》、《夺印》等。

3月，省黄梅戏剧团，首演安庆方言话剧《丰收之后》，严凤英首次饰老旦，剧中主要人物赵五婶。

《安徽日报》发表长篇报导，介绍全椒县庐剧团十一年来坚持上山下乡，演遍全县的公社，大队和一半以上生产队的事迹。

9月，省文化局举行省戏曲现代戏观摩演出大会；大会分两轮在合肥演出，历时三十六天。参加演出的有黄梅戏、庐剧、泗州戏、皖南花鼓戏、淮北花鼓戏、含弓戏、淮北梆子、曲剧、越剧等九个剧种，演出大小现代题材的戏曲剧目二十四个。

10月，省文化局通知歙县、青阳、繁昌、砀山、界首、全椒、寿县等县剧团，为上述各县第一批开展农村社会主义教育，组织下乡演出。

1965年

1月，安徽省京剧现代戏观摩演出大会在合肥举行。合肥、蚌埠、淮南、安庆、芜湖、滁县、徽州、六安等地、市京剧团和徽剧团等九个代表团，演出了《大别山上》(后改名《丹枫岭》)、《新程》、《台湾来的女客》(又名《五一前夜的战斗》)、《向阳花》、《老电工》、《翠林春潮》和《渡江第一船》等新编的和再加工的大中小型现代戏剧目十个。

3月，华东区在上海举行六省、市戏曲现代戏汇报演出，安徽代表团由张春汉、江枫领队，演出了黄梅戏《春暖花开》和淮北梆子戏《重要一课》等。

省黄梅戏剧团、省庐剧团、为参加青阳、全椒、寿县、旌德、歙县、宣城等地农村社会主义教育运动工作队进行演出。

越南民主共和国主席胡志明，访华期间莅临安徽黄山，徽州地区黄梅戏剧团、安徽省黄梅戏剧团，分别于屯溪市、黄山为其演出专场。

5月，华东区于上海举行京剧现代戏观摩演出。演出期间，安徽省代表团演出了大型京剧《丹枫岭》和《老电工》、《翠林春潮》、《渡江第一船》等。

9月，中共安徽省委宣传部、省文化局和省文联联合召开全省文艺工作者会议，总结小分队上山下乡经验，布置文化艺术团体向农村进军的新任务。

1966年

2月，据省文化局统计，自1964年2月至1966年2月，全省有二百九十三个专业艺术演出队(大部分为戏曲)，共七千多人次参加，为农村社会主义教育运动进行演出宣传活动。

3月，省文化局举行小型戏曲调演，演出了庐剧《茶山新歌》、《救牛》、《耕读乐》；淮北梆子《两块花布》、《小站内外》；曲剧《两个女货郎》；淮北花鼓戏《新人骏马》等。

6月，省黄梅戏剧团、省庐剧团农村演出队，陆续回到合肥，参加“文化大革命”。

全省各地剧团，在破“四旧”的冲击之下，程度不等地焚毁了戏剧服装、道具等。仅金寨县黄梅戏剧团所焚毁的蟒、靠、行头服装，道具等，就价值一万多元；蚌埠市京剧团

置办的新蟒、新靠，悉被焚毁。

1967年

5月，省暨合肥市戏剧界"造反派"，借纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十三周年之机，举行集会、座谈，批判"反革命修正主义文艺黑线"。

11月，省黄梅戏剧团、省庐剧团、省徽剧团"造反派"，实行大联合，成立大联委，夺取了各剧团的领导权。

1968年

是年，省黄梅戏剧团著名演员严凤英，黄梅戏老艺人丁永泉，省文化局副局长江枫，省话剧团演员李镛，省剧目工作研究室研究人员孟继文，省艺术学校教师童雪鸿先后被迫害致死。

省文艺界、戏剧界成立省直文艺战线革命委员会(简称"文战")，主任为徐仲庭、岳明等，夺取了省文化局、省文联的领导权。并将省直各文艺单位人员集中于合肥西郊农业机械学校，进行所谓"揭、批、改、"。

10月，省直"文战"，集中省直各文艺单位人员，开赴舒城县舒茶公社，进行"斗、批、改"。

1969年

安徽省革命委员会决定：撤销省徽剧团建制。原徽剧团人员，并入合肥市京剧团，成立安徽省京剧团；同时撤销省庐剧团，并入合肥市庐剧团。

1970年

3月，黄梅戏改编的传统剧目《天仙配》，被定为"大毒草"，进行重点批判，仅《安徽日报》，先后发表批判文章三十多篇，剧本改编者陆洪非受到株连，进行所谓"巡回批斗"。

5月，安徽省革命委员会宣布成立省文化局，下设文艺创作指导组，领导并组织全省戏剧文艺创作。

12月，省举办文艺创作调演。参加调演的有各地工农兵业余文艺宣传队和专业文艺团体。调演期间，总结学习京剧"样板戏"的创作经验。

1971年

5月，省革委会文化局，成立地方戏曲改革小组，推出三结合创作方法，即领导出思想，群众出生活，作者出技巧。

12月，省文艺创作会演，陆续于合肥、蚌埠、芜湖三地举行，参加会演的有二十多个专业戏曲、文艺团体，演出的试验创作剧目五十多个。

1973 年

2 月，山东省京剧团《奇袭白虎团》剧组，来合肥演出"样板戏"《奇袭白虎团》。

5 月，省革委会文化局，组成文艺创作研究室，陆续调回原省文化局、省文联下放的创作干部参加工作。

1974 年

3 月，省举行 1974 年文艺调演，参加观摩演出的人员一千三百人，演出大中小剧目共十四台。调演期间，举行"批林批孔"大会，批判晋剧《三上桃峰》；批判"修正主义文艺路线"回潮。

1975 年

省革委会文化局，组成赴京调演代表团参加全国部分省、市文艺调演。在京期间，共演出四个晚会节目：有创作的黄梅戏《红霞万朵》（此剧后被拍成彩色戏曲片）、《小店春早》；有庐剧《深山育苗》；有淮北花鼓戏《新人骏马》和创作话剧《生命线》等。除此，还移植了"样板戏"《海港》、《智取威虎山》、《红灯记》和《杜鹃山》四出戏中的各一折，作为学习"样板戏"的汇报演出。

12 月，省革委会文化局，召开全省专业剧团工作会议，强调"戏剧战线应以阶级斗争为纲，将以样板戏为标志的无产阶级文化大革命进行到底"。

中共蚌埠市委派遣市泗州戏剧团，市淮北梆子剧团，分赴淮南、淮北煤矿矿区，进行慰问演出，历时一个半月，演出一百一十场，观众达十六万人次。

1976 年

3 月，省暨合肥市文艺界，举行千人批判大会，反击省、市文艺界"右倾翻案风"。

5 月，省文化局举办农业学大寨专题戏曲调演。

1977 年

3 月，省文化局在肥东县召开全省文艺创作会议，深入揭批"四人帮"破坏文艺革命的罪行。

4 月，涡阳县成立淮北梆子戏娃娃剧团，演职员八十三人，小演员平均年龄十四岁。

6 月，安庆黄梅戏学校恢复，改名为安徽省黄梅戏学校，设演员（即表演），戏曲音乐，舞台美术三个专业。

11 月，省文化局、《安徽日报》编辑部联名召开文艺界座谈会，揭发批判"文艺黑线专政论"及其所造成的严重危害。

1978 年

2 月，省戏剧创作研究室成立，任命周思木、吴志华为副主任。

5 月，安徽省文艺工作者会议在合肥召开，确定恢复安徽省文学艺术界联合会，以及中国戏剧家协会安徽分会等分会建制。

8月21日，省文化局为已故黄梅戏表演艺术家严凤英平反昭雪，举行骨灰安葬仪式。

为“四人帮”迫害致死的原省文化局副局长江枫，黄梅戏老艺人丁永泉，省艺术学校教师童雪鸿，省剧目工作研究室研究人员孟继文，省话剧团演员李镛等平反昭雪，恢复名誉，并举行追悼会。

恢复古装传统剧目上演。

1979年

1月，向建国三十周年献礼，全省文艺调演开始，共分三批进行。戏剧演出剧目有：京剧《戴胄护法》；黄梅戏《烽火连心》、《袁朴与金凤》；庐剧《后勤部长》；泗州戏《摔猪盆》；花鼓灯《玩灯人的婚礼》；越剧《汉家月》和话剧《心在跳动》等十九台。

来安县试行体制改革。来安县扬剧团，实行分队演出，定人、定时、定指标和超产奖励等办法；进而实行团、队分成，开支定额包干。他们的改革，引起省内外关注。

2月10日，中共安徽省委作出《关于坚决推倒“文艺黑线专政论”，为安徽省文联彻底平反的决定》。决定同时指出“对过去加给省文化局及所属省艺校、剧团等单位、个人所作的一切诬陷不实之词，也应全部予以推倒，进行平反，恢复名誉”。对京剧《丹枫岭》，泗州戏《淮上风雷》，话剧《风雷》及其受株连的作者、演员等，一律进行平反，恢复名誉；并要求“各地、市抓紧时间，落实政策”。

4月，《天仙配》经省文化局决定：予以平反，恢复演出。

省徽剧团经中共安徽省委批准，恢复建制。

2月14日，《安徽戏剧》复刊，原由省文化局主办，改由中国戏剧家协会安徽分会主办。

《安徽戏剧》发行增刊，发表《维护艺术民主，繁荣戏剧创作》专题评论，就阜南县作者吴兆洛创作的小戏曲《犟队长》，遭受该县公安局个别领导人刁难和攻击，并阻止发给奖状等违法行为进行批评。增刊发行后，在国内引起强烈反响，国外也产生一定影响。

省黄梅戏剧团赴广西前线，为自卫反击指战员进行慰问演出。

省文化局组织戏剧歌舞演出队，参加文化部举办的建国三十周年献礼演出。

由省文化局和中国戏剧家协会安徽分会联合主编的向建国三十周年献礼的《安徽戏剧选》，由省出版局文艺编辑室编辑出版。选集包括徽剧、京剧等八个剧种，共十四个剧目。

11月，安徽省戏剧创作研究室，改建为安徽省文学艺术研究所，所长唐庆华，副所长完艺舟、郭因。下设创作（主要是戏曲）研究室、表导演研究室、舞台美术研究室、舞蹈音乐（主要是戏曲音乐）研究室等。

据省文化局艺术处统计，至1979年年底止，全省大部分戏曲剧团，先后均恢复其原

有的剧种演唱形式和建制；有一千多各剧种的演职人员，都陆续返回戏曲剧团的岗位。

1980 年

4 月，省内各专业剧团，进行机构整顿和人员精简。

11 月，省文化局，中国戏剧家协会安徽分会，联合召开全省戏曲剧目工作座谈会，传达了全国戏曲剧目工作座谈会精神，提出改善对戏曲事业的领导，改革阻碍艺术生产力发展的体制，尊重作者的正当创作权益。

由中共安徽省委宣传部批准，由省文学艺术研究所主办的大型文艺理论综合性期刊《艺谭》创刊。该刊辟有“戏剧谭”专栏，发表有关戏曲方面的评论和研究文章。

1981 年

2 月，中国音乐家协会，省文学艺术研究所联合于怀宁县召开戏曲音乐讨论会，出席会议者达一百四十人，收到有关戏曲方面的论文共三十篇。

4 月，北京马彦祥、余从、汪效倚等来安徽调查徽剧，并深入怀宁石牌杨月楼故乡访问。

5 月，省文化局举行 1981 年戏曲现代戏调演，参加演出的有不同剧种的二十个剧团，演出黄梅戏《双凤还巢》，梨簧戏《鉴湖女侠》等十一个大型剧目和十二个小戏。

7 月，省表导演训练班开学。中央戏剧学院徐晓钟、葛文骅，文化部文学艺术研究院戏曲研究所研究员刘木铎，应邀来训练班讲学。

10 月 28 日，蚌埠市京剧团组织三十人赴日访问团，参加友好城市摄京市建市十五周年庆祝活动，并演出京剧《孙悟空大闹无底洞》及其他折子戏。

12 月，省黄梅戏剧团演出团，赴香港进行公演。演出《天仙配》、《女驸马》和《罗帕记》等传统剧目。主要演员有王少舫、潘璟琍、陈小芳、马兰、吴琼等。

1982 年

1 月，省艺术学校增设徽剧班，招收学员四十五名，学制五年。

2 月，文化部在合肥召开九省二市剧团整顿改革工作座谈会，讨论省、市剧团设置布局，精简人员的安排以及经费管理问题。

3 月 24 日，安庆市黄梅戏剧院成立。

4 月，中国戏剧家协会安徽分会，组织二十余名中青年剧作者，深入工矿进行参观访问。

6 月，安庆地区黄梅戏剧团，演出新编历史剧《失刑斩》(原名《李离伏剑》)，参加文化部和中国戏剧家协会联合举办的：1980—1981 年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本评奖中获奖。

9 月，省文化局组织戏曲现代戏汇报演出团，赴京演出。演出剧目有：庐剧《妈妈》，皖南花鼓戏《春嫂》，黄梅戏《幽兰吐芳》、《七十二行之外》。在京期间并为中国

共产党第十二次代表大会演出。

省直文艺团体新剧目调演开幕，在省会合肥各剧场共演出十二台节目，其中戏曲剧目有：京剧《隆中决策》，黄梅戏《龙女情》、《一剑缘》和《连城》等。

安徽省戏曲剧种表

剧种	别名	主要声腔	形成		传入		流布地区	
			年代	地点	年代	地点	省内	省外
目连戏		青阳腔：四平头、吊腔、滚调等	明万历十年前	皖南地区			南陵、青阳、徽州、安庆、巢湖等地区	
青阳腔	池州调	青阳腔	明中叶约代	青阳县				皖、赣、闽、粤、湘、鄂、川、晋、鲁等省
傩戏		傩腔	明	皖南地区			贵池、青阳、祁门	
徽昆	草昆	山坡羊、驻云飞、滴溜子等一百多支	明万历初年				消亡	
徽戏	徽调、弹戏	吹腔、拨子、二簧、西皮、花腔杂调	康熙前	安庆、石牌			安庆、徽州、芜湖、巢湖等沿江、江南地区	遍及全国
岳西高腔		高腔、滚调	明万历	皖南地区			岳西县	
黄梅戏	采茶戏、黄梅调、怀腔	平词、火攻、二行、三行、仙腔、阴司腔、彩腔、花腔			清末民初	湖北	安庆、徽州地区	皖、鄂、赣交界处
庐剧	倒七戏	二凉、三七、寒腔、花腔、端公调等	清同治前				六安、合肥、巢县、芜湖等二十余县	

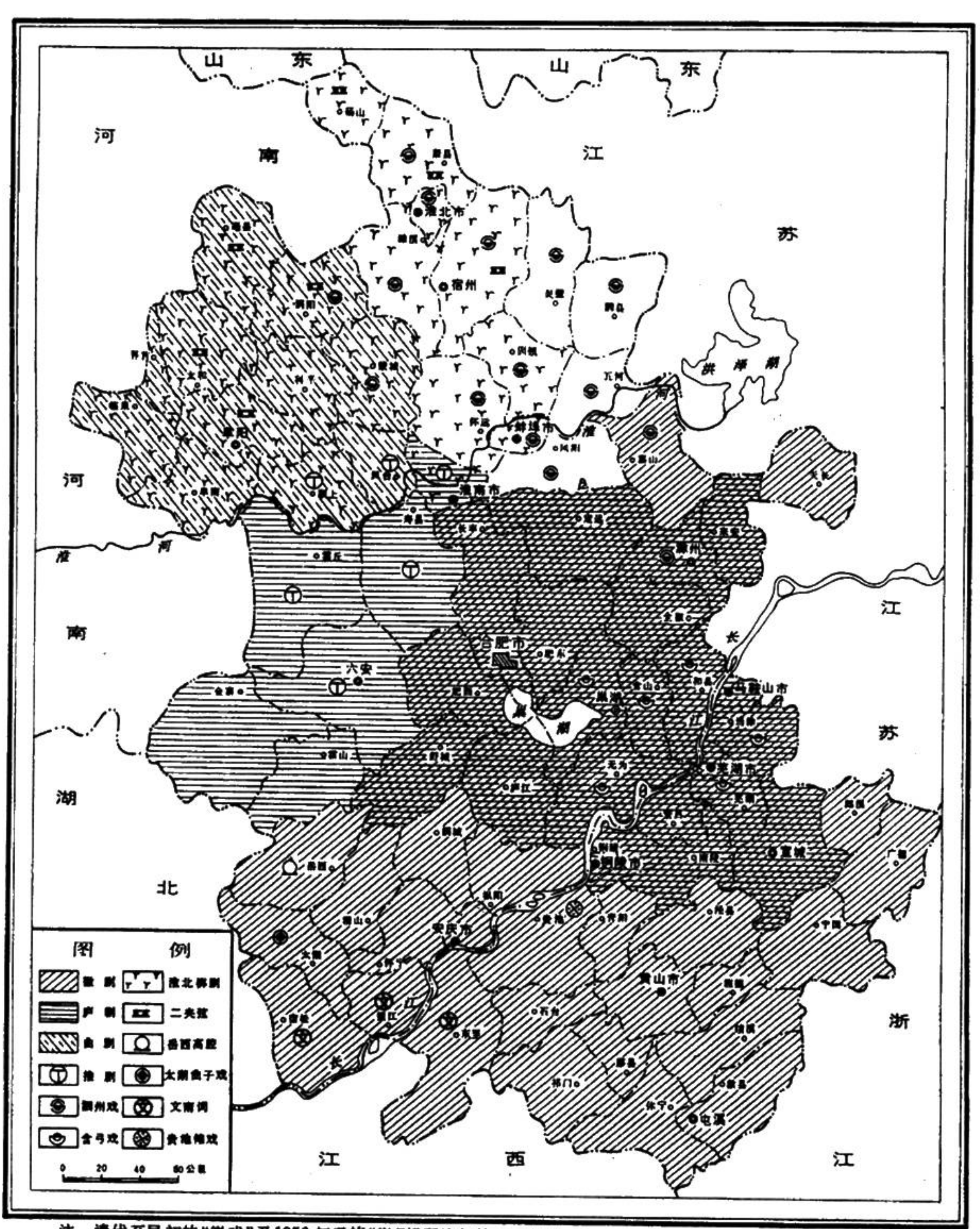
续表一

泗州戏	拉魂腔	慢板、二行板、数板、五字紧板、紧板等	清乾隆年间	淮北地区			宿县、淮北、泗县、蚌埠等地区	鲁南、苏北、豫东
皖南花鼓戏		淘腔、北扭子、四平悲腔、花腔	清光绪年间	宣城、宁国等地	清同治年间	湖北、河南	宣城、宁国、广德、郎溪等地	皖、苏、浙三省毗邻地区
嗨子戏	花篮戏	喜娃子、苦娃子、老生调、花腔小调。	不详	清末			阜南、颍上、临泉	河南省淮滨、息县、商城、固始、潢川等县
端公戏		端公神调	约清代末叶	淮河沿岸寿县等地			寿县、凤台、颍上、怀远、阜阳	
文南词		正板、平板、快板、摇板、哭板、叙板等			民国初年	皖南地区	东至、安庆、宿松	皖、赣、鄂
淮北花鼓戏	砸干梆老梆子	曲、调、娃、瓤	清末民初	淮北地区			蚌埠、滁州、淮南、萧县、砀山	徐州、丰县、沛县、济宁、曹州（菏泽）、商丘等地
坠子戏	坠子嗡	平板、寒板、慢板、快板等	民国初年	淮北地区			淮北、宿县地区、蚌埠、怀远	豫、苏、鲁、冀等省
梨簧戏	平安戏	梨调、簧调、杂曲	清乾隆	皖南地区			芜湖、马鞍山等地	

续表二

含弓戏	江北泥簧	大曲、套曲	清末	芜湖、含山等地区			含山、和县、巢县、无为、当涂、芜湖等县市	
推剧	四句推子	四句推子、小调	二十世纪五十年代	淮北地区			凤台、颍上、寿县、六安、霍邱、淮南、蚌埠等地区	
凤阳花鼓戏	卫调花鼓戏	娃子、羊子	清末	淮北地区			凤阳、蚌埠、怀远、五河、凤台、淮南、淮北一带	
清音戏		四句腔		淮北地区			阜阳、太和、颍上、临泉、界首、亳县、寿县	河南省汝南等县
洪山戏	洪山调	洪山调、七字调、十字调、宝调、娘娘调等			清雍正	苏北	滁县地区、来安、天长等县	苏北
淮北梆子戏	沙河调	慢板、二八、流水、飞板			清末民初	河南	宿县、阜阳、蚌埠地区	
曲剧		阳调、慢垛、上流、诗篇、扭丝、快阴阳等			清末民初	河南	临泉、界首、阜阳、太和、涡阳等县	
二夹弦	大五青	大板、二板、三板、滚堂、山坡羊、娃娃等	二十世纪二十年代	山东菏泽	清末	山东	皖北地区	山东西部河南

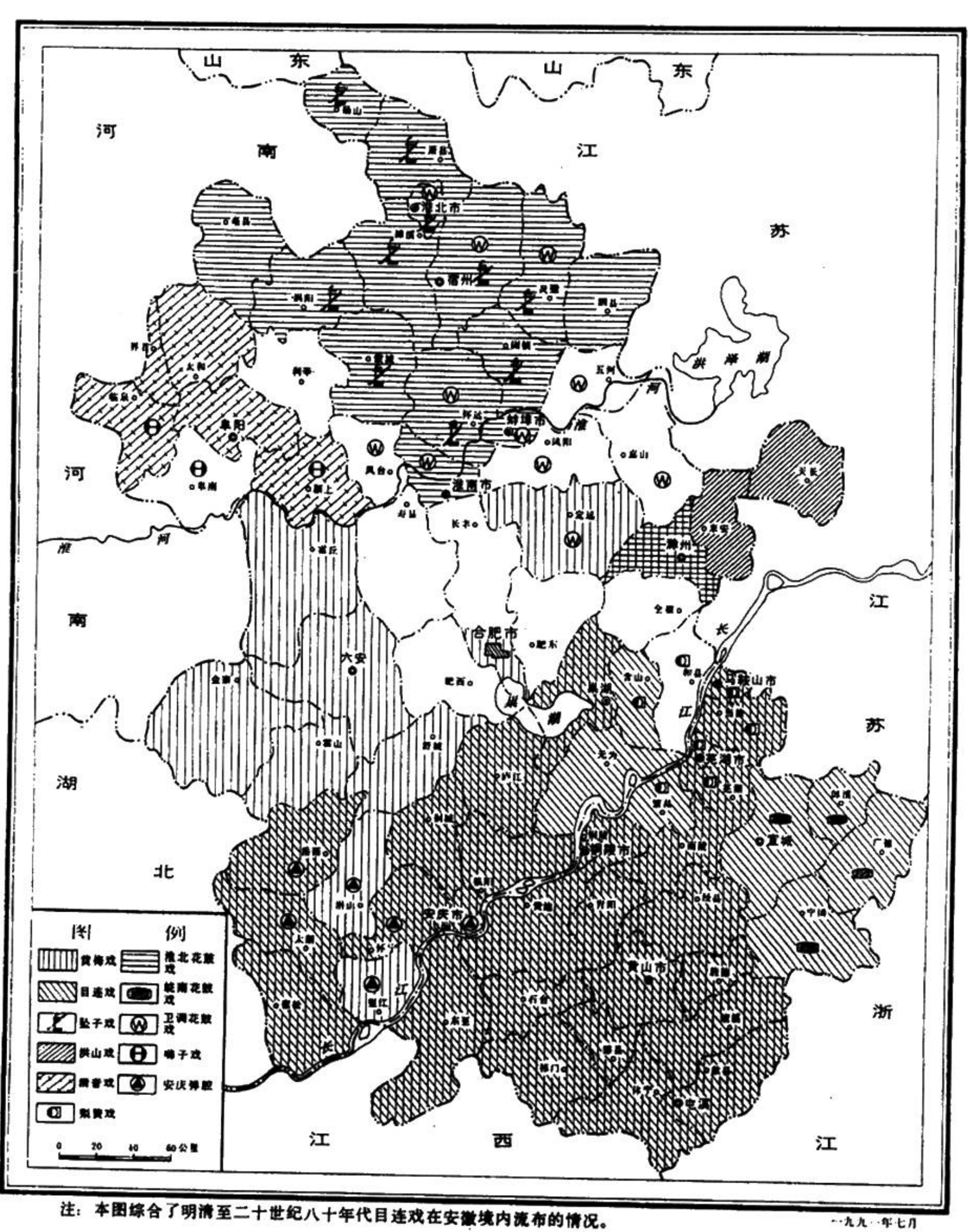
安徽剧种流布图（1）



注：清代至民初的"徽戏"及1956年后的"徽剧"所流行的地区均收入此图。

一九九一年七月

安徽剧种流布图（2）



注：本图综合了明清至二十世纪八十年代目连戏在安徽境内流布的情况。

一九九一年七月

志　　略

剧　　种

徽剧　亦称徽调或乱弹。在它兴盛时期，曾流遍全国，大多地方剧种，受其影响。

明末清初，徽剧以青阳腔、昆曲及俗曲为基础，于安庆石牌、枞阳一带发展而形成。

明嘉靖年间，青阳腔在接受余姚腔影响的基础上，发展了"滚调"而兴起，此时昆山腔(清唱)传来，两腔交流衍变，长期合目同唱。明崇祯年间，张献忠的农民起义军将秦腔带进安徽。明末清初，山陕梆子随山陕商人势力在安徽进一步发展。与梆子腔同时，安徽还流行着一种乱弹腔。此两种声腔，至康熙间已广为流传；刘廷玑《在园杂志》云："等而下之为梆子腔，乱弹腔"，"愈趋愈卑，新奇迭出"。

早期梆子腔和乱弹腔的特点：唱词既有长短句，又有七字十字句；唱腔既突破曲牌体的束缚，又受曲牌体的限制，再吸收俗曲，显得很不统一。如《昭君和番》，前唱昆曲〔梧桐雨〕、〔山坡羊〕等曲牌，又夹杂以梆子腔；中唱〔弋阳调〕，即是〔滚调〕流水板；后唱〔西调〕小曲子，便成了乱弹的形式。有些剧目中，唱词冠以〔梆子驻云飞〕、〔梆子山坡羊〕等，显示梆子腔从曲牌体衍变而来，但又未完全摆脱曲牌体的约束。它所用的乐器，继承了青阳腔的大锣、大鼓等，也沿用昆曲的竹笛、唢呐、小锣等。其剧本都仿效昆曲，于唱词一旁附记工尺谱。

梆子腔在康熙年间，曾为早期花部诸腔之总称。有关记载如《缀白裘》六集凡例云："梆子秧腔，与梆子乱弹腔，俗皆称梆子腔。"从当时流行剧本所记的具体唱腔，包括：吹腔、吹调、梆子腔、乱弹腔、西调、小曲等多种；至嘉庆年间，它还在民间盛行；焦循《剧说》卷一"近安庆梆子腔剧中有《桃花女与周公斗法》"的记载。其剧目仅从《缀白裘》、《花部农谭》两书中可见一斑，既有《打面缸》、《小上坟》等一批小戏；又有《铁坟垢》、《赛琵琶》等一批大戏和连台本戏，皆以忠、孝、节、义为内容。

高拨子调(又称徽拨子)产生，与梆子腔同时。在梆子乱弹腔中，即包括拨子调；早期金华徽班，称梆子腔和拨子调为乱弹，与《缀白裘》记载梆子乱弹腔的称谓是相同的。安庆地方把梆子腔、拨子调、西皮、二簧统称做乱弹腔，与《扬州画舫录》有关记载是一样的。但高拨子调产生于何地，至少有两种说法：一说高拨子调产生于江苏高淳，由湖上渔歌发展而成；一说高拨子调产生于桐城，由明末清初俗曲〔桐城歌〕等发展而成。或说高拨子调与石牌调、枞阳腔有关。陈演生《皖优谱》云："由此推之，吾人则断定高拨子调，即怀宁之石牌腔

或桐城之枞阳腔矣。”严长明《秦云撷英小谱》云：“弦索流于北部，安徽人歌之为枞阳腔。”说是这种高拨子，在石牌调和枞阳腔的基础上，吸取江上渔歌发展而成；其伴奏既用弦索，又用竹笛、唢呐，为梆子腔姊妹之花。

由于梆子腔与拨子调长期同台合目演唱，互相影响产生变化，形成新腔二簧调。二簧调有平板二簧，简称“平板”，它脱胎于梆子乱弹腔。其剧目尚遗留着梆子腔唱法，和拨子调板式的运用：如《雪拥蓝关》、《山伯访友》、《坐楼刺惜》等，都是先唱梆子腔，后改唱平板二簧的剧目。它们的唱腔虽带有昆曲音韵，或梆子和平板混唱，但已取消了全部曲牌名称，和词旁附工尺谱的做法；只有平板戏《雪拥蓝关》，是惟一附有工尺谱的剧目；全剧仅剩下一支〔桂枝调〕昆曲牌名，为作起板时，所谓“昆头子”来运用。因此平板二簧唱法，多展现二簧的旋律，间杂着梆子腔的遗音。其唱词从长短句，向拨子调七字、十字句靠拢，逐渐演进，反过来以七字、十字句唱词为主，带来唱腔的巨大变化。欧阳予倩《谈二簧戏》云：“二簧本徽调之高拨子。”又云：“平板二簧，在当时则无不受高拨子调之影响，从安徽平板戏如《雪拥蓝关》之音节、板眼，可以考见。”最后还说：“高拨子至二簧调，当是平二簧为之过渡。”

乾隆年间二簧调兴起。《扬州画舫录》记载：“安庆有二簧来者”，“安庆色艺最优”。乾隆五十五年(1790)安庆高朗亭率三庆徽班进京，为高宗八旬祝釐，而高氏以唱二簧调盛名，时称“二簧耆老”。但对二簧调的渊源，曾有几种不同的说法。早些时候，有产自陕西之说。又有起源于湖北黄陂、黄冈之说，因两地名均带“黄”字，故曰“二黄”。今有起源于江西宜黄之说，因传至浙江金华一带，浙人发音“二”与“宜”不分；又李调元《雨村曲话》记载：“胡琴戏起自江右……又名二黄腔。”据此为证，二黄腔实是宜黄腔之误。近人考证：二簧腔得名于伴奏乐器竹笛和唢呐，因双笛与大小唢呐有簧，故名“二簧”。早期二簧调，皆以竹笛与唢呐伴奏；今以唢呐伴奏的，尚称“老二簧”。

二簧调形成之时，湖北有西皮来者，开始了二簧与西皮合奏的局面。但二簧与西皮合奏于何时何地，其说各异。有以湖北与安徽接壤，其合奏时间，应早于三庆徽进京之前；欧阳予倩《谈二簧戏》云：“西皮出于吹腔，受了秦腔影响，便成了现今形式。”考其吹腔(梆子腔)于清代初年，即已广泛流传，湖北当是首行之地，与秦腔相遇，形成西皮，因此二簧与西皮，应当是同时产生，合奏自然很早；当徽班把它带到扬州、杭州演出，人们只说是二簧，不知有西皮，或以二簧代称，遂未见著录。

西皮与二簧合奏，使徽班艺术发展，出现了新的形势；仅就安徽而言，形成几个路子的艺术流派。

石牌是徽戏发源地。包世臣《都剧赋》云：“徽班映丽，始自石牌。”在皮簧戏艺人中，“无石不成班”已成为口头语。石牌是出人才的地方，从明末阮大铖起，至程长庚时代，都有科班延续；至同、光年间，尚有科班在，其坐科者有程秋香，又名双香，攻正生；洪云，又名双云，攻小生；双寿，外号“猪头双寿”，攻小丑；双庆，攻武二花脸；双福，攻老生；还有双书、双

贵等，可考者十数人，同出“双”字辈一科。他们的艺术影响遍及江南江北。其中佼佼者如程秋香，《程氏宗谱》记载他生于同治七年(1868)，十七岁出科后，演出于太平、徽州等地。他能戏颇多，在皖南徽班中无人居其上。又常为各班“打剧本”，其楷书集成，附记工尺、锣鼓等，圈点推正，行家称之“点水不漏”，成为一代名师。

石牌有刻坊和盔头作坊。早期多为徽班刊刻戏文和制作盔头。刻坊以曹家为早，《雷峰塔》传奇，即由曹家刊刻。徽调《下河东》、《打面缸》等剧也由曹家翻印过。其盔头作坊，历史悠久。石牌镇虽小，制作盔头竟有六家。今尚健在的八十多岁老艺人何廉舫、李小友等，仍领班从事旧业。主持制作人何凤祥，已是盔头作坊十六代传人。他的祖父何熙贤，除从事制作盔头外，又是徽班同乐堂的掌班人。如今所制盔头，古朴大方，仍具有徽班盔头的特点。

安庆一路徽戏，可考的有十多班，流行于安庆、怀宁、望江、潜山、宿松等地。在这一带徽班中，有历史悠久的氏族班，如潜山县黄柏山的余家班，始建于乾隆年间，专为余氏家族迎宾送客而演出；至嘉、道间，发展成大班，从先演小戏，折戏，改演以宫廷斗争为内容的袍带大戏，于是走出家庭、氏族，到各地巡回演出。此外又有外行班，专门组班到外地演出。如安庆二簧班，享名于扬州、杭州等地；望江的阳春部，也于乾隆间，演出云南昆明。宿松的弹腔班，同时到山东等地演出。

巢湖一路徽戏，从桐城地方流来无为一带扎根。可考者有八班。流行于庐江、巢湖、含山、和县、滁州、来安、全椒等地。徽戏在无为扎根后，逐渐发生变革，如《武松杀嫂》的唱腔，艺人称做巢湖二簧平，实为石牌调之变调，是把吹腔、平板，与巢湖民歌相结合而形成；因而在唱腔中夹杂“啊油呀哈咳”的小调衬字，其节奏、旋律，显得迅速、活跃、欢快；老艺人凌明春、李万枚等，皆是善歌者。在八班艺人中，盛名于时的又有两人，如蔡家班的王龙胜，以唱唢呐二簧出名，他一出口带着山歌野调，农民爱听，他唱二簧反调，一板一眼，字多腔少。又如大架班的金立山，以衰派老生戏拿手，他演《跑城》，自行其是，唱词百句，身段多出，他唱道：“一路跑来一路捡，一路捡来一路抛；年轻绊倒犹则可，老迈绊倒怎开销！”他以边跑边捡石子而编成唱词，又据唱词而编成舞蹈。因功夫过人，人不敢学，演出剧本也独一无二。

巢湖徽班以天寿为最早，历史最长，从乾隆年间至1949年，活动从未间息。它的班底于中华人民共和国成立后，流落于全椒县境内。最晚是凤元应班，起于同、光年间。因凤元应不仅技艺出众，且领班有方，群众编成口诀：“大包(凤的外号)一生三件宝，钢钗大刀和戏考。”其订班规十条，甚为严谨，他班皆仿效之。

太平一路徽戏，从安庆沿江而下，至当涂一带扎根，发展为十二班，流行于当涂、宣城、芜湖、繁昌、南陵、广德、郎溪，以及江苏高淳一带。徽戏在当涂扎根后，艺术有了变革，因地沿皖水之下，人称“下江派”。后继人有马荣福、孙怀双等，他所唱吹腔、拨子，与江南农村的

〔春米歌〕、〔八段锦〕等小曲子相结合，其节奏旋律简洁、平稳、流畅，曲音减淡，歌风添浓，克刚蓄柔，自成一体。又讲究唱做并重，功架优美，如《淤泥河》、《水淹七军》等，皆为其代表作。

太平十二班中，以沈标班著名。班中演职员一百二十人，称其为文、武、昆、乱不挡的大班。它始建于乾隆年间，至民国年间沈标才主持班务。由于他是衙门捕快出身，为人豪爽刚毅，讲究江湖义气，凡班中所获戏资、彩钱、赏金等，皆公议公分，自己从来不谋私利，因此四方名角，投奔其班中者日益增多。与其同时有四喜班，早年来自石牌，因此石牌人居多，以技艺严谨著称。后长期演出于繁昌一带而扎根，逐渐繁昌人增多。至民国初年，当涂一带又出现五小班，如金台、全福等，所演剧目，皆改口唱京调，人称半京半徽。其中新鸿春、新鸿福，因班中成员多是新来者，班名便加上"新"字，以示能唱京调而号召观众。

徽州一路徽戏，经太平流来歙县一带扎根，先后发展大小班社数以百计，但名班也只是十来个，流行于歙县、休宁、屯溪、绩溪、祁门、黟县，以及婺源等地。由于徽州六郡，位置山区，交通不便，以致大多班社固守旧调演唱。又有不少徽州人，在外地为官、经商，喜爱昆曲，影响家乡徽班，演唱时昆曲和乱弹各掺其半。所用语言，方音较重，人称鸟语，外地人难懂，班社也就很难到外地活动。因此它的艺术，很少受其他剧种的影响。

徽州有四大名班，群众称之为"京外四大徽班"。其中为首者是庆升班，人称"三老"庆升。依群众所解：一为老票价，不任意改动；二是老时间，不任意将演出时间提前或推后；三是老戏码，不任意改动既定戏目，或加演"找戏"。它能够这样，不受地方大小绅士们摆布，主要有歙县雄村曹振镛家为后盾，在政治上，曹为清道光时武英殿大学士，声势显赫；在经济上，曹家资助其开支一半；在人才上，曹家华廉科班（家班）为其输送演员。因此全班出行，先导手持灯笼上，皆剪贴"天府第曹老庆升"字样，以示此班为曹家所管，班社身份非凡。其次是彩庆班，群众称为"破片"彩庆。所谓"破片"，并非贬意，而是褒奖。虽说行头破旧，但宁穿破和旧，不穿错和凑。在艺术上严谨，行当齐全，演出时认真。此外是同庆与阳春两班，各有千秋。阳春班以演昆曲擅长；同庆班却以乱弹争胜，兼唱花腔杂调。由于演出形式多样，以最大的容量，让演员各显其能。此四班外又有四喜，在徽州也是一大名班，成员一百八十人，为徽班中少见。班中规章完备，如不论任何演员，扮演戏中之角色死去后，便规定休假一日。嘉、道间曹家华廉科班散入地方徽班，因专演昆曲，实为昆班。或兼演《借靴》、《盆儿鬼》两出，用竹笛伴奏，艺人称京弦调，在徽州一带徽班中，颇有影响。

徽州徽戏艺人有三辈，但早期无考，中、晚期艺人（约道光年间），除来自石牌外，其余大多为徽州人。名师有朱瑞堂、徐光福等，皆是编写曲词，研讨唱腔，文武场面中高手。培养了花旦王顺田，武生宋正元等一批人材，皆盛名于清同、光年间。至光绪末年，又有师承技艺者，如攻文武老生的程发全，攻正生的程松顺，攻花旦的方庙贵，攻文武小丑的王正同，攻文场的章思涛等。诸位名公，于二十年前，相继去世，但薪尽火传，他们的技艺传

于今人。

徽班于清乾隆间，已流出安徽地界，首先影响邻省，如江苏、浙江、江西等地，形成几大徽班的聚处，如嘉庆初年活动于江苏里下河的徽班，除李斗《扬州画舫录》中所记述在扬州活动外，也遍及当地乡镇。浙江杭嘉湖徽班于乾隆年间开始活动，徽伶高朗亭年轻时，即在杭州演出。浙江的金华徽班，于嘉庆年间由徽州直接流入，徽州的老庆升班于嘉庆二十年(1815)到金华演出。此外，徽戏还曾流入江西，赣北一带的广信班、饶河班，皆受其影响。

徽戏向南方发展，遍及广东、广西、湖南、福建、云南诸省。如乾隆四十五年广州《外江梨园会馆碑记》刻有安徽八班，乾隆五十六年又刻有安徽七班。徽戏(石牌调)流入广西的记载，见于乾隆四十五年广西政府官员的奏摺中。徽班大吉升部在福州的活动情况，《金台残泪记》中已有记述，时在嘉庆二十六年。徽班阳春部于乾隆年间，应邀为檀萃(望江人)祝寿在云南昆明演唱，《梨园和歌宴》中有记载，此外，流入云南的尚有吉祥、长春两个徽班。至于石牌调在湖南的流行，当在乾隆年间，称为安庆调或平板二簧戏，为湘剧常演，湖南巴陵戏的唱腔与剧目，几与徽戏无异。

徽班北上，对北方剧种亦颇有影响，乾隆三十三年一月，在山东的孔府家班教习禀帖中，言及从安庆怀宁请来演员与教师六人。嘉庆十五年十一月，孔府档案中，又记安庆"戏班小旦张三元拐窃包银并戏衣窃逃"事，均为徽班进入山东的较早记载。乾隆五十五年安庆高朗亭率三庆徽班至北京，便扎下根来，由于徽班的演出声誉日隆，四庆徽、五庆徽相继进京，至嘉庆年间在京徽班已有十个。(见北京梨园碑记)道光年间，程长庚入主三庆班直到该班解体，先后在京活动百余年，其影响遍及全国。

徽班在外地盛行，同时在本省也日益活跃。每年在民间演出的，一般是职业班社，皆以演平安戏为主。每逢牛王生日，火神祭日，观音开光等，皆演庙戏。又有正月灯会，二月土地会，三月清明会，四月青苗会，五月龙舟会，九月观音会等，各地请班演出，谓之会戏。只有老郎神生日，各地徽班聚演竞技竞艺，演员各显身手，展示技艺长进。业余班社，江北称为"杂凑班"；江南叫做"鬼火班"，因其演出时聚时散，时有时无而得名。农闲则唱，农忙则停，土腔土调，吹托不拘荒腔走板，举止皆可随心所为。几块门板搭台，村头巷尾聚众，自演自乐。

民国十年(1921)以后，班社仍然活跃，但改调京腔者日渐其多。群众称京、徽两不像。至抗日战争前夕，大多职业班散去，艺人多改业从农，少数转业经商。只有个别班社，时有活动于农村，艺人穷愁潦倒，虽到处演唱，但不讲究技艺，只糊口求生，与乞食无异。

中华人民共和国成立后，徽戏复苏。1954 年秋，华东第一届戏曲会演，安徽代表团组织徽剧老艺人程发全、程松顺等，演出了《雪拥蓝关》、《借靴》等剧，获荣誉奖。1956 年夏，安徽省第一届戏曲观摩演出大会，芜湖地区代表队，组织徽剧老艺人项少轩等，演出了《赠剑》、《八达岭》等剧，获荣誉奖。同时，中国戏剧家协会主席田汉来合肥观看会演，对徽戏十

分重视，亲自召开座谈会，了解徽戏遗产和老艺人现状后，向安徽省领导人曾希圣、陆学斌等建议，成立安徽省徽剧团，剧种始定名为徽剧。当年冬，安徽省文化局受中共安徽省委委派，着手筹备。文化部对徽剧艺术继承和发展，提出不要京剧化，不要昆曲化，不要越剧化的指导意见。

徽剧团始建于徽州屯溪，先后聘请老艺人近二十余名，担任教学和对传统剧目做鉴别工作。同时招收学生四十余名，给以培训。配备各部门专业干部十余人，经过一年多的努力，鉴别大小剧目四十多个，传授两台八出折子戏，首演于合肥江淮大戏院。1958 年冬，安徽省第二届戏曲观摩大会，徽剧演出《水淹七军》、《齐王点马》、《磨房相会》等两台徽戏，章其祥等少年演员初露头角。

1959 年初，中国共产党的八届七中全会在上海召开，省徽剧团以《水淹七军》为大会演出。4 月 10 日，文化部通知徽剧进京汇报演出。15 日晚，首演于中国文联礼堂，出席观剧的有欧阳予倩、马彦祥、戴不凡、李健吾、伊兵、马少波等首都文艺界人士八百多人。16 日晚，演出于中南海礼堂，出席观剧的有周恩来、李先念、罗瑞卿、林枫等中央领导人。演出结束，领导人接见全体演职人员。周恩来总理询问少年演员的学习与生活情况后，与全体人员合影留念。17 日晚，徽剧在公安学院演出时，周恩来总理又亲临观赏；演出结束时，他和罗瑞卿副总理接见演职员，合影留念。21 日下午，徽剧在天桥剧场为北京市文艺界演出，出席的有梅兰芳、马连良、张君秋、裘盛戎、袁世海、赵燕侠等数百人。演出后，梅兰芳率诸位艺术家，登台向小演员献花，合影留念。然后徽剧在长安剧场公演。

徽剧在北京演出四十余场。演出期间，参与各种活动：如为北京市“五四”青年节联欢演出，与北京大学昆曲研究社交流演唱经验，在中山公园举行昆曲、徽剧演唱会等。昆曲研究社社长俞平伯，为昆曲《出猎回书》修改。力求与青阳腔《磨房相会》衔接，使其故事情节完好，人物贯串，但唱腔仍保持原样，于 5 月 8 日晚，在文化部礼堂举行联欢，与北京大学、清华大学师生合作演出，出席观剧的还有沈雁冰、夏衍等文化界领导及知名人士。同时，北京和上海各大报刊，如《人民日报》、《光明日报》、《北京日报》、《文汇报》、《戏剧报》等，各自发表《党救活了徽剧》、《祝徽剧繁荣发展》等十几篇专文和消息，还刊载周恩来总理接见徽剧全体演员的照片。中国戏剧家协会为徽剧召开座谈会。同年秋，毛泽东主席来合肥视察，观看徽剧《水淹七军》，接见了演员。

1961 年春，安徽省文化局应上海市文化局之邀，派省徽剧团赴上海，3 月 8 日公演于中国大戏院。在演出期间，与上海京昆学校组织了经验交流会，校长俞振飞也参加了交谈。上海京剧院院长周信芳，在演出《单刀赴会》后，为徽剧演员们说艺。中国戏剧家协会上海分会召开徽剧座谈会。从 3 月 7 日晚至 27 日止，徽剧在中国大戏院共演出十九场，观众达三万人。上海各大报刊，连日发表专文与消息，以及各种形式的文章二十四篇，着重介绍徽剧老艺人和少年演员。

同年冬，歙县筹建徽剧团，安徽省徽剧团予以支持，为该团输送吴小叶等少年演员。不久，歙县徽剧团又派人来省团学艺。随即成立地区徽剧团。在此之前，休宁县曾建立群乐徽剧团。

1961年冬至1966年春，徽剧团大多时间在农村、工厂、矿区及部队演出。如深入淮南、淮北煤矿和皖南山区。1964年，安徽省徽剧团长期生活于部队和江上渔村，创作了大型现代戏《渡江第一船》，参加安徽省现代戏剧会演，为徽剧演现代戏做了有益的尝试。还移植了《红霞》、《草原小姐妹》、《芦荡火种》等一批大型及小型现代戏。

"文化大革命"期间，安徽省徽剧团，以及各地徽剧团，先后解体，留下的一些武戏演员，合并于京剧团。党的十一届三中全会以后，文化部政策研究室负责人冯牧来安徽，了解文化工作情况时，多次谈恢复徽剧团问题。他说："安徽不能没有徽剧。"他向安徽省委提出建议。省委领导人万里、顾卓新、赵守一等，对恢复安徽省徽剧团作了具体布置，强调恢复徽剧团就是落实党的文化政策。

1979年春节前夕，恢复安徽省徽剧团的建制后，公演于江淮大戏院。省委全体委员观赏徽剧《白蛇传》。演出后，省委主要负责人上台接见了演职员。省委书记万里作长时间讲话，对徽剧工作加以具体指导。随后，徽州地区、婺源县徽剧团相继恢复建制。

从安徽省徽剧团建立，至"文化大革命"前夕，近十年间的徽剧工作，继承了不少遗产，主要表现在音乐和剧目两个方面。

音乐方面：连年访问徽剧老艺人和民间业余演唱者，进行了录音和记谱。完成音响磁带三十多大盘；记录唱腔、曲牌、打击乐和管弦乐等资料，汇编油印十集，总计二百万字。但音响磁带，全部毁于"文化大革命"期间。

徽剧唱腔分吹腔、拨子、西皮、二簧四个部分，共选取记谱四百六十八段。青阳腔部分，多为曲牌，或无牌名记谱；有南陵唱腔，曲牌记谱一百六十支；岳西唱腔，曲牌记谱三百一十八支，失去牌名按戏记谱六十出。

剧目方面：访问、记录民间艺人和业余演唱者，以及徽剧爱好收藏者，他们所口报剧目一千四百个，手抄本八百出，"文化大革命"中，散失一百多出。如今实有吹腔、拨子剧目六十五出；西皮、二簧剧目三百二十一出；昆曲剧目一百八十一出；整理、改编剧目三十多出；鉴别演出剧目六十出；常演剧目二十来出。其中演出的青阳腔剧目，皆为1957年以后吸收的。另有《借靴》、《审乌盆》两出高腔戏，原属徽州徽班常演的剧目。

青阳腔　流行池州、徽州一带，于明万历年间，影响全国。

青阳腔形成，受余姚腔的影响甚大。明人徐渭在《南词叙录》中，记述嘉靖时余姚腔从浙江流来皖南而盛行之。太平、池州两府地方的民间班社，皆普遍演唱，即其所谓"池、太用之"。后又有弋阳腔从江西流来皖南，与余姚腔会合。汤显祖在《宜黄县戏神清源师庙记》中，记述其概况云："至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平，为徽、青阳。"此两种记述，后人多宗

之为据。

宗汤显祖记述的，有傅芸子等人，以为青阳腔乃弋阳腔传入皖南后的变调，应属弋阳体系的所谓“弋阳诸腔”。宗徐渭记述的，有钱南扬等人，认为青阳腔可能继承和发展了余姚腔的“滚调”。(《想当然》传奇首茧室主人《成书杂记》谓：“因场上杂白混唱，犹谓以曲代言，老余姚虽有德色，不足齿也。”)同时，叶德均撰《明代南戏五大腔调及其支流》(《戏曲小说丛考》卷上)，也记述弋阳腔于嘉靖年间，改学太平腔，接受“滚调”唱法。

青阳腔在余姚腔的基础上，吸收弋阳腔以及其它艺术而发展。其发展的重点是“滚调”，即在套曲的曲文中夹用以七字句为主的“滚”。“滚”词多吸收谚语、成语、旧诗词等，又可杂白混唱。或谓之滚白滚唱流水板。由于这种“滚调”通俗易懂，起到了发展剧情、解释曲辞的作用，广受观众的欢迎，它不仅使弋阳腔在皖南消声匿迹，且使余姚腔失色，终于为青阳腔取而代之。

青阳腔形成后的特点，除“滚调”外，还有其调雅，其节以板，又用南、北易懂的官腔、官语。其锣鼓伴唱，不用丝竹，一唱众和，徒歌帮唱相结合。锣鼓伴唱是既伴唱又伴腔。主唱人领唱句中，在后数字里，锣鼓夹敲夹打；伴腔是在主人唱完一句后，于慢长的耍腔中，也用锣鼓夹敲夹打，既能托字，又能托腔，使字突腔扬。其人声帮唱，也是既帮唱也帮腔，帮唱，即是众人帮唱一句的后数字；帮腔，只帮唱句尾字的行腔。但有时也帮唱全句的，或一句尾字的。又有台后众人帮唱、帮腔时，台上主演者或唱或不唱；台上两角同唱一句的，叫做“合”；台上两角同唱前词的，叫做“合前”，重唱上句的，叫做“又”。其滚白滚唱，主要突破曲牌体的束缚而自由的说唱，起到解释曲文词意，好让演员抒发情感的作用，以适应广大观众的通俗易懂的要求。如王正祥《新定十二律京腔谱》所记述的，把剧中人物“一切悲哀之事，必须畅滚一二段，则情文接洽”。

隆庆年间，青阳腔以它通俗易懂的“滚调”，吸引了广大观众，其时它的民间职业班社所演剧目，多以折戏为主，流传颇广，不仅引起当时出版商的极大兴趣，同时也受到文人们的关注。如闽、赣等地有黄文华、叶志元、蔡正河、金拱塘、廷礼等人，相继精选辑集梓行。他们开始把青阳腔与昆曲同等看待，合编剧本选集，署上“时调青昆”、“昆池新调”等名目。还刊行青阳腔专集，如《词林一枝》、《万曲长春》等多种，为上流文人雅士所注目。这些集子在刊行时，还煞费苦心地于扉页、边旁、封底等处，标明“时调”、“新调”、“滚调新白”、“徽池雅调”、“时尚南北”等字样，以招徕读者，兜揽生意。其剧本集有数种，如万历新岁刊行的《新刻京板青阳时调词林一枝》和《鼎镌昆池新调乐府八能奏锦》。余如《新刊徽板合象滚调乐府官腔摘锦奇音》、《鼎刻时兴滚调歌令玉谷调簧》、《鼎锲徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》、《新锓天下时尚南北徽池雅调》等共收一百五十四个剧本中的二百四十多个单折，皆刊于万历年间。此时，仍然是青阳腔鼎盛时期，王骥德《曲律·论腔调》云：“今则石台，太平梨园几遍天下，苏州不能与角什之二三。”它记述了昆山腔与青阳腔争胜的局面起

了变化，而昆山腔无法与青阳腔抗衡。从此青阳腔向各地流传，大体可分为北、中、南三路。

北路流到山东、河南、山西等地。中路青阳腔从潜山流入五河、怀宁，然后流入外省，如江西、四川等地。南路青阳腔传至浙江的金华，福建的闽南等地。

明末清初，青阳腔虽在青阳一带活动较少，但它分布在岳西、怀宁、歙县和南陵等地，并扎下了根。其剧本文学遗产，如歙县长标班演出的《白兔记》、《荆钗记》、《拜月记》、《香山记》、《破窑记》、《琵琶记》、《投笔记》、《还魂记》(又名《水云亭》)，多为全本大戏。其内容以反映封建社会家庭的恋爱、婚姻为题材的为多。岳西班演出的皆为散出，从各种传奇本中精选的单折三百多个。按其题材可分为三类：一是和歙县长标班演出的一些剧目相同，如《琵琶记》、《拜月记》、《荆钗记》等，多描写书生发迹，中途婚变；但又不忘旧盟，夫妻终于团圆的故事。此外又有《同窗记》、《玉簪记》、《胭脂记》等，多描写男女双方，生死不渝，坚如金石的爱情故事；《还魂记》、《红梅记》、《教子记》等，多描写权奸、恶霸、土豪横行乡里而造成的冤狱的故事；《三元记》、《卧冰记》、《跃鲤记》等，多描写维护封建阶级节烈，宣扬愚孝，主张妇女从一而终的故事；《焚香记》、《烈女记》、《墙间记》、《狮吼记》等，多以暴露嘲讽知识分子的恶劣品质为题材的故事；《罗帕记》描写一夫多妻，恶人从中破坏，终至酿成家庭纠纷的故事。二是以历史人物或民间传说为题材的剧目有《古城记》、《草庐记》等；反映宫廷夺嫡斗争的，如《妆盒记》、《鹦鹉记》等；写封建政权内部争夺的，如《百花记》、《阳春记》等；反映民族和睦的，如《投笔记》、《和戎记》等；写英雄人物命运的，如《三关记》、《昭关记》等；还有极少数罕见题材的，如《青袍记》，写的是封建科举制度下，皓首穷经的故事；又如《白雁记》，写的是歌颂民族气节的故事，《雕弓记》，写的是借古讽今，反对民贼的故事。三是以宣传佛、道二教为内容的神仙道化剧，如《救母记》、《蟠桃会》、《香山记》、《长生记》、《昙花记》、《升仙记》等。

同时，青阳腔在安庆怀宁地方，俗称夫子戏，因多演关羽戏而得名。据艺人说，于明嘉靖年间，即有民间的“忙则农，闲则艺”半职业班社。艺人中有专事演唱的也不少，由于他们相继不绝，技艺愈精，至万历间已成鼎盛。其演出剧目，多见诸南戏。如《单刀》、《斩貂》、《护嫂》、《过府》、《剖壁》、《封金》、《挑袍》、《会兄训弟》等，其唱腔皆为曲牌体间有杂白混唱，多为“滚调”流水板。在皖南各路目连戏中，亦唱青阳腔，除标明演唱“滚调”以外，还间之有〔七言词〕、〔沽美酒〕、〔鹅儿郎〕等，滚唱中又和以小曲形式。

同、光年间，各地青阳腔演唱活动，虽仍未间断，但唱腔多不署牌名。如岳西地方两百出剧本中，不见牌名有四十多出、段，而且唱腔加“滚”更多，艺人不称牌名，只叫板名，如《破窑记》之《祭灶》各段唱腔，称〔慢板〕、〔中板〕、〔起板〕、〔小快板〕等；在《琵琶记》之《描容》等折中，各段唱词虽冠之有牌名，但艺人仍习惯以板称之，如〔挂板〕、〔中板〕、〔缓板〕、〔紧板〕、〔小快板〕等，主要以板来区别唱腔情绪和节拍之不同。从所称板别来看，其叫法也不统一，带有很大的随意性。在另一些地方，如歙县长标一带，青阳腔艺人多兼演徽戏，高

徽合班演唱为常事。这一时期青阳腔艺人，如长标之王佑生，南陵之谷长青、谢长乐，岳西之储遂怀、崔孟常等，不仅是曲场好手，且收藏了很多青阳腔剧本，保存完好。有的艺人，虽少文化，但凭口述心记，词、白不漏，洋洋成篇，为后人留下了可贵的遗产。至民国年间，尚有影印明代福建麻沙书坊刊行的《徽池雅调》与《尧天乐》两种四卷青阳腔剧本集，合称《秋夜月》，流行较广，为戏曲界所注目。

中华人民共和国成立后，各地政府重视青阳腔发掘工作。1957 年，在歙县长标高腔班艺人中，发掘了一批青阳腔抄本。岳西县发掘二百多个青阳腔剧本单折。县文化部门扶植了民间业余剧团，保存了它们的"围鼓清唱"形式，同时建立了县高腔剧团。南陵县在安徽省文化局支持下，举行目连高腔会演，展览和发掘青阳腔"滚调"的遗产。1957 年冬，安徽省徽剧团受命继承青阳腔遗产，聘请老艺人挖掘整理、排演了《白兔记》中《磨房相会》、《出猎回书》两折；《破窑记》中《看女》一折，以及改编排演《贵妃醉酒》单出。这些剧目，先后于1958 年冬，参加安徽省第二届戏曲观摩演出大会；1959 年春，赴京汇报演出；1961 年春，赴沪、杭一带巡回演出，为南、北戏剧界所关注与肯定。

徽昆　主要流行于徽州、池州、安庆及长江沿岸。

明嘉靖年间，昆曲从吴中流入皖南，初以清唱形式，扎根于民间；如歙县雄村，休宁县万庵等地的昆腔会和雅乐班，多以医生、塾师、商贩，和粗有文化的农民组成，常演出于村头巷尾，或婚喜、寿庆人家。参加演出的人多时，以剧中各色人物来分角演唱，人少时，可兼角带演，其演唱内容，以喜剧为主。同时，在一些官宦、商贾人家，蓄"乐仆"的较多，如徽州潘侃家，即蓄有"倡乐"，长时间活动，有时一次即达一月之久；从潘侃至其子潘仲及孙潘之恒止，三代戏曲世家，而昆曲为其最喜爱的形式。又如安庆阮鹗，子坚之，至重孙阮大铖，历官几代，亦蓄"倡乐"，主要演唱昆曲。如《列朝诗集小传》丁集下卷，记述阮坚之晚年为郡守时，曾"丝竹殷地，烈炬熏天，宴集之盛，传播海内"。

自梁辰鱼《浣纱记》演出后，皖南有组班设台演唱者，始自官宦、商贾人家，谓之"家班"。家班皆演昆曲戏，随主人行走，主人在外地为官、经商，家班从其外地活动，主人回乡，家班亦从之。后有大官、巨富者，设家班数十部，不仅为了满足自己爱好，更重要的是应酬，迎宾送客，显示铺排豪华，门第高贵。至万历中叶以后，皖南人蓄家班日盛，从而影响民间职业班社，也争演昆曲，于是在江、浙、赣等地，产生了影响。

皖南昆曲兴盛后，不久即形成两大曲派：一为"新安"，一为"皖上"。

新安曲派，早在明嘉靖三十九年(1560)，即有汪道昆《大雅堂乐府》刊行于世，至万历年间，传奇作者辈出，仅歙县与休宁两地，就有十多位作家。除杂剧外，所作传奇数十种，仅汪廷讷一人，即有《狮吼记》、《种玉记》等十多部，其中尤以《狮吼记》，成为皖南职业班中常演剧目，亦在业余的昆腔会和雅乐班中普遍传唱。

新安曲派的家班，是由文人参与和掌管的。他们有艺术理论者，如潘之恒；有精于作曲

者，如汪季玄；有组织演出活动者，如吴越石。潘之恒在《鸾啸小品》卷三中记述了吴越石家排演《牡丹亭》的情况："主人越石，博雅高流，先以名士训其义，继以词士合其调，复以通士标其式。"同时，潘氏还记述其演员登台，"珠喉宛转如眉（音 chān），美度绰约如仙"，又如汪季玄家班，经汪精心培育，自招曲师，"自为按拍协词"。潘之恒在文中赞道："举步发音，一横钗、一带飏，无不曲尽其致。"（见《鸾啸小品》卷三）他们的家班演出《侠义记》、《章台柳》、《玉合记》等剧。当冯梦祯看过这些演出以后，曾与苏州各班演出相比较："以吴徽州班为上，班中又以旦张三为上；今日易他班，便觉损色。"（见《快雪堂集》）

这一时期，新安曲派，除自编、自演，还自己刊刻、出书经销。如汪廷讷就是兼出版、经销者。歙县虬村黄氏，为明万历年间著名刻工；不仅刻剧本，同时在《青楼韵语》、《古杂剧》等多种戏曲书、集中，刻了各种精美的插图，署名有黄氏端甫、吉甫、鸣岐等人。歙县朱元镇校勘明代怀德堂版《还魂记》，重印此传奇中，其插图亦署黄氏，并增一风、出黄二人。

明万历二十年(1592)后，新安曲派常有迎春会活动，如二十八年春，歙县东郊搭戏台三十六座，在这些台上献艺的，多为本地班，也有从吴中邀来的一些昆曲名班，潘之恒赞叹道："从来迎春之盛，海内无匹，而新安亦仅见也。"迎春会上有演《蟾宫折桂》的女演员，主演剧中嫦娥，她是歙县河西人，张姓年方十五，技艺出众，直使吴、越名优，相形见绌。潘继而记述其"无不气夺，竟为之下"。（以上引文见《亘史》外纪卷三十五"艳部江南"）不过，代表新安曲派的名优，与吴、越各曲派齐名的，有罗氏和吴氏；《亘史杂篇卷四"文部"》云："内音如梁豁之陈，阳羡之潘，晋凌之褚，娄水之顾，云间之倪，新安之罗若吴，皆擅场一隅"；记述新安曲派的演员，与吴、越的名优技艺不相上下。又云："十年以来，新安好事家多习之。"说明昆曲在皖南广泛流行。其时行腔吐字，不用吴音，多以皖南地方语言唱、念，故潘氏说："非能谐吴音，能致吴音而已矣。"（以上引文载《亘史》杂篇卷四"文部"）由于徽州人习昆曲日久，新秀辈出，使吴越石在外地蓄家班，也回故乡遴选昆曲演员，为其家班演出增色，改变过去"选教吴儿数十辈"的做法。

皖上曲派，和新安曲派一样，拥有一批传奇作者，如怀宁阮大铖在崇祯二年(1629)罢官回故里，往来于怀宁、安庆之间。常闭门不出，作传奇以藉所思，蓄家班排演，消磨岁月。六年作《春灯迷》，八年避李自成义军于姑孰（今当涂县），完成《牟尼合》。十五年作《燕子笺》。其他诸作，皆成于崇祯十二年后，十七年以前。《陶庵梦忆》云："阮圆海大有才华"，"然其所打院本，又皆主人自制"，"故所搬演，本本出色"。明夏允彝《幸存录》云：为时人"推为佳作"。陈其年《冒巢民五十寿序》记述"金陵歌舞甲天下，而怀宁歌者为冠"。《亘史杂篇卷四"文部"》亦记述"云间倾六朝之艳，而皖上与之颉颃矣"。因此，时称阮氏家班，为皖上曲派之代表。

阮氏之女丽珍，作有《梦虎缘》、《鸾帕血》等剧。安庆龙渠翁作《蓝田记》传奇，祁彪佳《曲品》云："记杨雍伯种玉事，气味古朴。"池州佘聿云，作《量江记》、《赐环记》，《曲品》亦称

"词笔之俊丽"。此外,还有望江龙燮《江花梦》,桐城方以智《锦缠玉》等,形成以安庆为中心的皖上曲派。

明末清初,新安、皖上曲派的艺术,不断发展,交流,促进民间职业班社,也演唱昆曲,且成一时风气。起初,班社把青阳腔与昆曲同台演出,后乱弹出现,又以乱弹与昆曲同台演唱。有的大班社,以地方文人、绅士赏识为荣,争演几出昆曲,以为这样,才能显示班社的艺术水平,而班中乱弹戏演员,也以为能演唱昆曲,才能显示自己的"昆、乱"不挡的本领,因而有的开办科班,也增设昆曲课目。学员出科后,将所学的昆曲戏,带进民间职业班社,使民间乱弹班演昆曲日渐见多。

清初以后,新安、皖上各地传奇作者仍有不少。皖上一带,有石宠、左潢等九人;新安所属六郡,有方成培、汪祚、张令仪等十六人。他们的剧作,有《雷峰塔》、《十贤记》、《石补天》等数十种。以昆曲形式演唱。同时有编、演、刊、售诸人,如歙县凌廷堪、休宁吴震生、贵池刘世珩、怀宁曹氏,先后以《太平乐府》、《论曲绝句》、《暖红室汇刻传奇》等,刊行于世。凌廷堪并参审分校了《曲海总目》。

乾隆初年,皖上人蓄家班风气日下,其昆曲皆由乱弹班带演,从而代替了家班。凡官、商、富裕家庭逢年过节,婚寿喜事,迎宾送客,都请民间乱弹班演唱昆曲来应承;这样,既方便,又节省蓄家班经费。同时,新安曲派,也受到乱弹冲击,至乾隆末叶,蓄家班极少,时有从外地为官、经商回归的,才带回昆班演唱。他们在外地蓄家班也受乱弹冲击,如《扬州画舫录》记载扬州七大班,其中皖人有五班,后来适应潮流,有昆班改乱弹班的,歙县江春班就是召聘四方名旦,改建春台班。

从此,新安、皖上曲派逐渐消失,两派剧目,都由民间乱弹班选演。凡选演的戏多根据观众喜爱的通俗易懂的,且又多为折子戏,在乱弹戏中夹带演出。如向来为新安常演的全本《狮吼记》、《雷峰塔》,在乱弹班中,只选演《梳妆、跪池》、《水斗、断桥》;皖上常演的全本《燕子笺》,在乱弹班中,也只选演《逼奸、狗洞》。在石牌乱弹科班中,也仅选少数精彩折段传授。

道光年间,皖上乱弹班带演昆曲渐少,后来,只在正本乱弹戏前,加演庆贺之类的喜剧。如《齐天乐》、《万花献瑞》、《蟠桃会》等,皆是昆曲短剧,称"帽子戏"。班社演出些帽子戏的目的,是藉以展示排场、热闹,和全班人头、行头、武技。此时在新安地方,民间乱弹班带演昆曲,却有增无减。迨至同、光年间,新安乱弹班带演昆曲者亦寡,其中昆曲文戏,虽时有演唱亦不佳。惟昆曲中的武戏,如《采石矶》、《七擒八阵》等,演出从未中断。然而民间业余的雅乐班和昆腔会的活动依然如故,昆曲中的文戏,大多保留在它们的清唱中。直至抗日战争前夕,昆曲随乱弹班衰落而几成绝响。

中华人民共和国成立后,皖南各地、市文化部门,组织人员,收集昆曲戏一百八十一出,其中武戏,大多为徽班艺人能够演出。1957 年至 1960 年,安徽省文化局委托省徽剧

团，先后多次组织了民间班社老艺人和昆腔会、雅乐班的成员，开展带有鉴别和展览性的演出，如《训子·单刀》、《赏荷采莲》和武戏《扈家庄》等几十出昆曲剧目。凡是原徽班老艺人所演唱的戏，皆据自己抄藏本，其所附工尺谱、锣鼓等，皆一遵于旧。只有昆腔会和雅乐班的成员清唱时，仍讲究苏白昆曲"正宗"。

"文化大革命"中仅存徽剧中的昆曲也消声匿迹，民间昆腔会和雅乐班，同时也不复存在。至党的十一届三中全会以后，随徽剧团机构恢复，昆曲始得偶一演出，徽州地方的昆腔会，雅乐又开始活动。

皖南目连戏　流行于徽州、池州、安庆、太平、当涂沿江一带。

明万历初，目连戏已盛行于皖南民间，其各地班社，以高腔形式专演《目连救母劝善戏文》，因称目连班。其演出本，皆以民间流传抄本为据，当时祁门郑之珍据民间流传抄本加以改编，精简为一百出。分上、中、下三卷。万历十年(1582)，歙县黄铤首次刊行后，郑的改本流传甚广。至崇祯年间，皖南目连戏艺人盛演于外省各地，张岱《陶庵梦忆》载："余蕴叔演武场搭一大台，选徽州旌阳戏子，剽轻精悍，能相扑跌打者三四十人，搬演目莲，凡三日三夜。"同时由于皖南地方目连戏受政治、经济、文化和语言的影响，逐渐形成徽州、南陵等几处活动的据点和演出风格。

祁门县地方目连高腔班，早期演出，多为民间流传的戏文本。其唱腔曲牌中，多夹带〔滚〕。自郑之珍收集民间本加以改编后，即始演改编本。仍保留〔滚〕、〔七言词〕等戏文演唱曲调。其内容旨在劝善惩恶，同时也反映封建社会诸多复杂现象与弊端。

郑改编本，据说首演于祁门西乡的栗木村，又演于郑的故乡清溪(又称清幽)。后由郑氏携稿传教于邻县石台的青甫、大宇一带。其时可考有十班，首演改编本的是栗木班，继有环沙班和祁岭班，然后又有马山班、沥溪班、樵溪班。不久，传到石台县各地的目连班中，如大宇坑班演出三本目连。据说是艺人李清太直接师承郑之珍的。又传说明末文士吴应箕回故乡石台县高田村，亲见当地搬演目连戏的盛况，便乘兴挥毫，写下"大演"二字以颂目连戏的演出；乡名亦因之改为"大演"，立大演高田班。其中清溪民间职业班，直到清同治初年始散去，大宇坑班和剡溪同乐班，于 1949 年尚有演出活动。

歙县的韶坑、长标一带，是目连高腔班另一据点，主要活动于石耳山、黄备等地。其中以韶坑目连班活动较早，但在山里，不出坑地，曾演目连戏十三本，除《劝善记》外，还有《梁武帝》、《柴竹林》、《西游记》等，班中立规，不准外传。长标目连班，曾偷演过韶坑目连戏十三本提纲，引起两班之间的隔阂。但长标有目连班活动也较早，它不单专演目连戏，同时也与乱弹班经常合班演出。如白天演"平台"徽戏，晚上演目连戏，又与青阳腔艺人合班，演出《水云亭》、《投笔记》、《破窑记》等十数本。至乾隆三十七年(1772)，韶坑与长标班，改唱郑本《目连救母劝善戏文》。可考的名艺人有同、光间王佑生，民国间徐时和、徐开元等。他们除在本地演出外，也到休宁、黟县、屯溪、旌德各地，还到浙江淳安、开化等地。因而从两班

发展成四班，以应各地之邀。

南陵县和沿江一带，是目连高腔班活动的一个较大据点，又以南陵东圩区的目连班名气最大。当地民谚云："看山不如种地，念书不如学戏；南陵人吃粗糠，出门就是目连腔。"此是当地群众对当时社会生活的写照。由于活动时间久远，地区日益扩大，便形成了东路目连，中路目连，西路目连。东路目连班常演于本县西沙滩和宣城、泾县交界处。中路目连班主要演于城关与郊区。西路目连班，只在本县的西河、东圩、马国镇一带活动。

据老艺人说，南陵目连戏，早年由杭州传来的，剧本分上、中、下三册，场次为一百五十出，多于郑本五十出，两本相较，自是同出一源。它们所唱曲牌，都多间带〔滚〕，又以南陵演出本为多，其杂白混唱尤为明显。剧中《下山、相调》、《训妓、赶妓》、《施环、出师、出神、披红、赶散》、《骂鸡》等，多用方言俗语。

南陵目连班，颇为出色的有万福班，居西路众班之首，同、光间，有艺人谢开基领班，而后有万庆时、汪大来、谷长青、谢昌乐等五十多人组班。唱工有小生谷长青，调高而雅。做工有净脚荀道一，动作粗犷灵便，多鬼怪气。司鼓有谢昌禄，鼓条下手，轻、重、缓、急，灵活善变，兼能背诵剧词和教戏排演，人称"戏篓子"。此外，班中较有名的艺人，还有正生李德禄，小生谢开基，旦脚任普齐等，在芜湖、繁昌、泾县、铜陵、青阳一带，颇有名气，至民国二十九年(1940)，西路万福班，又分为两班，一为老万福，一为新万福。老万福演唱的叫做"清槌慢板"目连，艺人认为"正宗"，在民间有请不到"正宗"目连班来演出者，便有不体面之感。东路目连，称"花槌"或"浑槌"目连，它与青阳等地的"花槌"目连相似。因此西路与东路的目连艺术风格有别。但两路目连班在演出时，皆请专职艺人，为剧中杂技、武打、筋斗之类的表演出力，习称"打手"。这些打手，不属某一班社，不担任剧中任何角色，只在戏演到"盘采"、"火圈"、"飞钗"等专门技艺表演时，才出演献技，工钱优厚。他们原是民间武术爱好者，翻、打、扑、跌，各有所能，天长日久，形成一支单纯的武技表演队伍，专为目连戏演出服务，也就成为南陵目连班演出的特点和不可分割的一部分。

南陵以外各县都有目连班活动，后期多受南陵目连班影响。如胡朴安《中国风俗志》云："泾县目连戏，演目连救母故事，皖南盛行之，演戏伶人，大抵南陵人，实其遗声耳。"它记述了泾县目连戏遍及皖南，后多以南陵伶人为中心，不再是旌阳戏子。光绪初年，旌德县齐亭乡，建立三十多人的目连戏科班，聘请南陵目连戏艺人大瘌痢、小瘌痢传艺，学生出科后，翻打扑跌，爬竿走索等，各门技艺惊人，后成名的有汤小宝、金元等人。光绪三十四年(1908)铜陵李文斗目连班与姚生贵目连木偶班合并时，为了技艺求精，聘南陵马家圩目连戏艺人任普英传艺。民国三十年，繁昌强裕民组丰裕目连班时，以南陵西路万福班的艺人谢昌禄、谢昌全等为骨干，形成数十人的各色行当齐备的班子。

皖南目连戏演出的习俗较多，各地也有不同。如休宁县海阳镇于五月初一有五猖庙会，万安于四月有水龙庙会，都必演《劝善记》三本，三个通宵演毕。有时只演一个通宵，把

三本压缩成一本演出。也有演出五至七个通宵，加演《梁武帝》、《紫竹林》、《西游记》等，实际上把三本的内容磨细，拉长情节演出。开锣前有祭台、启台、祭猖、启猖；当地村民皆净衣、素食、烧香斋戒，由乡绅率各家主，偕领班人同祭。又如祁门县樵溪目连班演出前，出扮十二花神，由乡绅、班主领至胡天祥墓前舞祭（俗传胡与郑合编劝善记）。开演，出舞狮、舞象，四大金刚、八大罗汉等。又出吊神，双日出双神，单日出单神。台前设莲花台，供奉千手观音，四周置纸扎龙凤、狮子、仙鹤，中立地藏王牌位。在屯溪目连班演出前，置纸扎三十六种鬼形，用以驱魔。开演戏至刘氏打狗开荤时，村人可开斋吃荤。戏至坐水湖池时，观众向台上砸采（砸钱于台上，以解救刘氏的苦难）。在南陵县地方目连班演出，需吉日搭台、开台。台口柱顶悬挂"钱纸"，在柱梁间缠以白、蓝布，四周挂花篮、彩灯，谓之"花台"。台上划分男女看区。后台立老郎神牌位。开演前举行化马进香（烧纸马）。戏演至《挂号》，出送子娘娘，应无嗣之请，送子（导具）上门。演至《赶散》，出闻太师巡走圩口。戏毕，出钟馗收台。沿江一带目连班演出六十年不辍者，为一大纪，二十年为一小纪。并设独脚莲花台，以为纪日演出。

中华人民共和国成立后，祁门县在土地改革工作中，文化部门在农村发现郑之珍改编的《目连救母劝善戏文》上、中、下三卷，为明代黄铤首刊（其版片为安徽省博物馆收藏）。近年又发现郑氏墓地、墓碑铭文，以及宗谱，皆保存完好。从而弄清了郑氏生平多年模糊的状况。在郑的故乡，尚有目连戏老艺人健在，尚能从事演出活动。在歙县长标一带，目连班活动频繁，如今又培养青年演员，演出从未停止，在南陵县，政府先后于 1957 和 1958 年，分别举行目连戏会演，集中全县各班优秀艺人，献艺献技。结合演出，做了挖掘和恢复技艺工作。如恢复原有的一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八婆、九贴、十杂，所谓"十大行"体制。同时发掘特技"盘台子"，演员在桌面四角倒立。"戏钗"，演员耍钗，从颈、臂、腰、腿滚下，又用脚勾踢。"盘采"，用一匹白布缠绕横梁，留三个活套，演员"吊脚"、"吊脑"、"吊辫"等。类似惊险、诙谐的杂技，不下几十种，皆得恢复和继承。其脸谱发掘二十多种，均绘制成册。如分类有神魔脸，用于阎王、菩萨、灵官、闻太师等；鬼脸，用于吊鬼、游魂、行尸等。此外如蝴蝶脸、猫脸、猴脸、马脸等，皆用诙谐夸张笔法描成。南陵县文化部门在会演后，将演出剧本刻印，装订成上、中、下三册，名谓《目连戏剧本》。此本面世，引起全国戏曲界的关注，多数人认为南陵目连班，从来不演五本、七本、十三本，只演《劝善记》三本。因而未受到多本头演法的冲击，其保留的舞台文学剧本，也就比较完善。

贵池傩戏　流行在九华山北麓的贵池县境内百里山区，为杜、章、姚、刘等十几个大姓宗族所共有的戏剧。它的目的，既有为请神敬祖的祭祀，又是为驱灾疫、祈吉祥的活动。也由于这种活动，带有戏曲形式，所以它既祀神又娱人。据目前尚留下来的戏文抄本，大多封面注有"敬神古调"或"嚎啕神会"。

贵池傩戏的形成，在昭明太子（萧统）神像的祭祀活动时。清代贵池文人郎逐编辑、授

梓的《杏花村志》卷五《池州昭明会记》中记载:“池故事,八月十五日为梁昭明千秋,其时,遣耆老一人杖骑而告庙,谓之‘列马’。郡县有司则以三日射迎神貌于郭西庙;入郭内,祝圣寺而礼之。是日,诸家扮会迎神者,所扮为关壮缪、为城隍、为七圣二郎、为玄坛。其扮也,则各骑乘、奉面具,或于东门之桥,或于南门之狮子口,……游于通市或及郡县公堂。”事毕后“面具交还明年之扮演者”。这种祭祀昭明太子的活动,见诸于晚唐文人罗隐所写的《文孝庙》一诗中:“秋浦昭明庙,乾坤一白眉,神通高学识,天下神鬼师。”(载《杏花村志》卷八)清人陈宝钥《西庙谒昭明太子遗像》一诗的题记中写道:“秋八月诞期,千骑成队,百戏咸陈,饰君子之车,尽是蜃楼虹阁,随天人之驾,不少玉女金刚。”(同上)这里明确描述了有扮演众多人物的故事情节的“百戏咸陈”的舞傩活动,但真正形成既有戏剧情节和表演艺术,又有脚色行当分工和舞台砌末等戏曲特征的贵池傩戏,它至少在明代中叶以前。明嘉靖《池州府志》记载:“凡乡落自正月十三至十六日夜,同社者轮迎社神于家,或踹竹马,或肖狮象,或滚球灯、妆神像、扮杂戏,震以锣鼓,和以喧号。群饮毕,返社神于庙。”而以“傩戏”这个名字记载在文献史料中的,现有贵池县解放乡元四村章根富收藏的清光绪十年(1884)冬重镌的《梨村章氏宗谱·风土篇》记载:“新年蛋茶相馈,开筵请亲邻,作傩戏。初六、七,择吉戏神下架,至十六日上架。每年有神首轮管,或骑竹马,或踹高跷。周礼所谓执戈扬盾,黄金四目者,犹彷佛有之。鸣金跳号,谓之逐疫。”

贵池傩戏演出分三段,即傩舞——正戏——吉祥词,脚色行当排列为一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七贴、八小。演出以族氏为单位,由宗族内部选派男丁扮演,无职业班社和专业艺人。每年在阴历正月八日至元宵节日,演两三夜,也有的族氏演三四夜,但都在单日演。因宗族多,自初七日起连演十夜,都在本族祠堂内搭台(只有元四村章姓不搭台)演出。而桃坡乡新开、新村、邱村、潘村等,皆是杂姓,共用一副面具,轮流到各村(姓)祠堂演出。扮演者均戴木制彩绘面具(俗称“面子”),表演古朴粗犷,颇具古风。

贵池傩戏在演出前后,有隆重的“迎神下架”、“送神上架”和“请神”等仪典。特别是“嚎啕神会”,较集中的刘街乡“九刘十三姚”,其迎神朝庙仪仗,十分壮观,各种民间技艺纷呈。据刘街乡《姚氏宗谱·信仰篇》载:“每年正月八日至元宵两夜演出,昔有四夜演出的,兵燹后,南荡减变为两夜演出,余有三夜四夜不等。演出时,铳爆鼓乐,喧闹达旦。而元宵清晨,更以卤簿导神至青山庙、文孝祠,俗称之朝庙,此南边之西华、姚村皆同。惟姚村附近,先到后归,相传为尽地主之谊云。当地耆老言:古时朝庙,仪仗外,有秋千、台阁、高跷诸胜,又选俊童十余,着梨园服,扮故事,立人肩上,名曰‘站肩’。其壮丽繁荣,与浙江等处赛舞无异。”由于各氏族代代沿袭,互不交流,很少受外来艺术影响,故至今仍保留原始的演出风貌。

中华人民共和国成立后,因傩戏系宗族活动,有迷信色彩,曾于1957年单独以傩舞演出,作民间艺术节目,参加县业余文艺会演。近数年来,刘街乡殷村姚姓、烽火刘姓、荡里姚姓等氏族,每年仍按旧习演出,但对有迷信色彩之迎神、送神、请神等活动,皆有所减免。

岳西高腔　流行于岳西县境内，原名高腔，五十年代，始定名为岳西高腔。

岳西高腔，源于青阳腔。明万历年间，由安庆、石牌一带传至大别山区，在岳西县境内扎根。它在岳西的发展，有两个阶段。据抑坂乡老艺人柳胜平说，清嘉庆中叶，他的祖先柳荣获（优廪生）、柳荣旌等兄弟七人，已小规模习唱高腔。又据五河乡老艺人王家声、王英胜说，道光初年，上五河的王达三（监生）、王曰修（举人），在湖南罢官归来，和姜子凡、王炽远兄弟六人，在家乡围鼓清唱高腔。《岳西县志》载："高腔唱者，多属文人学士。"王曰修等人，家富百万，社会地位甚高，以围鼓清唱娱乐晚岁。他的子孙，又往来于石牌、安庆等地求学、任职、行医、经商，不断将高腔剧本、唱技，带至家乡交流，因而唱技益精。每逢上元节灯会，或婚姻、寿诞等喜庆场合，演唱《赐福》、《庆寿》、《金榜》、《团圆》等吉利戏。这种围鼓清唱形式，是高腔在岳西发展的第一个阶段。

光绪六年（1880），始有组班演唱者。据王家声、王英胜等人说，此时有倪姓高腔艺人，曾搭班于京师，因太平军兴起而散班，他便浪迹江湖，遂改贩绸缎布匹于安庆、石牌，继转至五河地方，为王达三等人挽留，长期授艺。他对生、旦、净、丑的表演，和文、武、唱、念的技艺，无不精通。授徒有王友贤、王德冈等一批后生。授戏有《拷桃》、《赠剑》、《逼嫁》、《撬窗》、《扯伞》、《追舟》等二百余出，并制衣箱、盔头等物，组成五河高腔班。但它的支持者或主持人，依然是当地文人，或文人的子弟。其中比较有名气的，有柳绍轩（清候补知县），崔观成和柳亦凡（应试贡生）。此外还有刘星阶、王庭绪等，他们凭着自己的文化知识，校订整理了一批高腔剧本，同时又与叶题名、王昌行等人合作，撰写了《反清朝》、《飞虎山》、《水满迎江》、《斗水坵》等剧本，又改编《张四姐闹东京》、《五关斩将》、《黄鹤楼》、《征西》、《抗金》等二十多个剧目。先后排练、演出于四乡，于是声势日增，影响逐渐扩大，开始赴邻近各县如潜山、太湖、舒城、霍山，边演出边传艺，组织高腔班数十处，有的登台演出，有的围鼓清唱，一时蔚然成风。光绪二十六年，弹腔（徽戏）普及大别山区后，民间又有黄梅调流行，高腔班大多改调歌之，呈现着衰落状况。

民国二十五年（1936），岳西各地高腔逐渐复兴。五河高腔班联合叶河、桃李等处班社，组成较好的阵营，巡回演出于各地，影响颇大。班中主要演员有叶题名、王再成、王会明、崔子兴、储遂怀等，皆是技艺高手。他们应柳坂、田头、白帽、班竹、小河南、岩河、茅山、三槐等地邀请，协助组成高腔班，培训了蒋希亮、蒋焕南、柳宗耀、杨玉标、崔孟常等人，提高演出水平。从此，岳西县境又出现高腔兴盛的局面。大别山区成了抗日根据地以后，战火连年，大多高腔艺人转入地方灯会，或于乡镇围鼓清唱，节目只限于喜曲，不讲究技艺，至 1948 年，高腔在全县销声匿迹。

1950 年冬，五河艺人王会明等，为庆祝解放战争的胜利，组织演出了高腔戏《夜等》、《打面缸》等剧。1952 年，岳西县人民政府组织力量，抢救高腔遗产，搜集了一批民间手抄本，又记录艺人口述本，计有二百五十出，皆为散出或小戏。艺人称正戏和喜曲两类。喜曲

亦称“帽子戏”，为数不多，如《天官赐福》、《九世同堂》、《饮酒·四字》等，开台必演，或演出于喜庆场合，内容皆为颂扬国泰民安，人寿年丰之类。正戏为《荆钗》、《白兔》、《拜月》、《琵琶》等，多属南戏剧目，因此分行十脚，为生、旦、小(小生)、贴、净、丑、末、夫、外、杂。音乐经挖掘记录，有曲牌名称的很少，如仅存有〔驻云飞〕、〔红衲袄〕、〔傍妆台〕、〔莺集御林春〕、〔金钱花〕等六种，另外还有一些杂曲。余皆不知所唱何曲。但所唱大多结构为腔、滚结合，夹以锣鼓伴奏，人声帮和，不被管弦。“滚调”艺人称流水板，多为一板一眼，带数连唱，腔少字多，以曲代言，形成流水激歌。唱腔虽属曲牌联套体，但由于大量运用“滚调”，冲击套曲解体，后辈艺人遂不知所唱为何，只好统称之谓“板”。因记录唱腔，艺人称叫板、挂板、缓板、漏板、紧板等，标明于抄本唱词间为特定符号，艺人称“攉点”，起标腔点板作用。其风格一为古朴、粗犷，行腔短促；一为圆润、流丽，行腔较长，艺人谓三十六板“长大腔句”。所挖掘锣鼓曲牌有〔三阵〕、〔纽丝〕等二十多个。1952 年冬王会明等老艺人，出席了安庆地区召开的戏曲界老艺人座谈会，岳西县文化部门又派人协助五河、茅山、柳坂、田头、白帽、河口等地，成立了一批业余高腔剧团，培养了一批新人。1954 年冬，县政府调五河业余高腔剧团，为全县县、区、乡、村四级干部会议演出，推动了各地高腔剧团蓬勃发展。1956 年，在县业余剧团会演中，选拔《生祭》、《戏窦》、《钓鱼》等剧，参加安庆地区会演，并选出《思春》，参加安徽省戏曲展览演出。

1959 年 5 月，岳西县成立高腔剧团，在县文化局领导下，招收二十五名学员，集中优秀高腔艺人，一方面向学员传艺，另一方面口述记录了剧本和音乐资料六十多万字。配备的专业干部，做了大量的挖掘、继承、改革工作。剧团排练《抱妆盒》等五个节目，赴省会合肥，为建国十周年献礼演出。其中有《匡孤》等三个节目的剧本，被推荐发表于《安徽戏剧》、《安庆文艺》。1960 年 10 月，岳西高腔剧团，并入岳西县黄梅剧团，保留高腔小组。1964 年，由于集中力量排演现代戏，古装戏封箱停演，全县各地业余高腔剧团，亦随之解体。

1979 年起，岳西县文化部门，再次抢救高腔。先后恢复了白帽、五河等地高腔小组，开展演出活动。又调动柳坂、田头、茅山等七处高腔据点的老艺人，参加民间灯会和围鼓清唱。徐祖佑、蒋宁成、柳胜平等老艺人收徒，培养高腔继承人，并将“文化大革命”中散失的二百多位老艺人的唱腔和锣鼓点，搜集起来，加以整理保存。

黄梅戏　又称黄梅调。也称采茶戏、花鼓戏、化谷戏、茶篮戏、二高腔等。流行于安庆及其周围的怀宁、桐城、潜山、太湖、望江、宿松、岳西、霍山、东流、至德、贵池、青阳、祁门等县。在流传中，受方言影响，各县腔调略有差异，叫法也有所不同，如太湖县称做弥腔，望江县称做龙腔，安庆称做府调，怀宁称做怀腔等。

黄梅戏的渊源流变，前人无详细记载。早些时候曾有两说：一是艺人相传，说黄梅调因地得名，原是湖北花鼓戏，由黄梅县人逃水灾带至皖西扎根。二是传说清乾隆末叶，黄梅人俞文鳌作《流民歌》，写庐、凤(庐州、凤阳)灾民在黄梅地方的情景，所谓“夜则路宿日乞粮，

成群数百逃灾荒，……问渠来自何处所？庐凤一带连淮楚”。他们将淮北、皖中的花鼓灯、踩地盘等有关灯会的歌舞，带至长江中下游，因此，黄梅调中的〔凤阳歌〕、〔新八折〕、〔彩腔（踩腔）〕等都与庐、凤的花鼓踩地盘灯曲有密切关系。

黄梅戏源于花鼓戏，但它是属于采茶花鼓戏系统中打锣腔腔系流行在皖、鄂、赣三角地带的一支，与黄梅采茶戏、英山采茶戏、阳新采茶戏、武宁采茶戏、浙江睦剧等为近亲。因此，它和这些相近的剧种，在各自流行的地域虽有不同程度的演变，但仍保持着共有的特点，即是主要唱腔（打锣腔）都分男女两种不同调式，男为宫，女为徵。男腔是女腔的“变宫为角”，是同主音调式转调，男女唱腔的结构，起落板形式则完全相同。第三腔句的第二小分句和第四腔句的第一小分句开始，有漏板起唱的习惯，称“让板”、“枭板”。正因为声腔、剧目相通，故历史上曾有安徽艺人徐雨文、胡普伢、王子林等在鄂西、赣东北、浙江搭班的事实。

清道光间，黄梅戏传至皖西，且已风行，当时仍称采茶花鼓戏。《宿松县志》记载：“十月立冬后，农功寝息，报赛渐兴，吹幽击鼓，近或杂以新声，溺情惑志，号曰‘采茶’。”又咸丰七年（1857），张际和《仙田纪事》记述冬至日，清军多隆阿、鲍超在宿松城内“为剧楼，演花鼓戏，邀各营队长洎众文吏聚观”。此时它传入石牌地方，这是商业兼戏曲盛行之所，因而它成了花鼓戏最兴旺的一支。

黄梅戏在石牌迅速发展，其原因：一是水陆交通，商业发达，群众文化需要。二是青阳腔和徽班的盛行。三是改用怀宁地方通俗易懂的语言。首先在音乐上加以变革，将原来采茶戏一些羽调式、商调式的花腔小调，逐步改为安庆常用的徵调式。如〔打猪草调〕，即属商变为徵；逐渐取消与唱腔同时进行的“靠腔锣鼓”，以利于演员演唱清晰。后又逐渐取消帮腔形式，改冗长的锣鼓伴奏为较短的“二四六腿”，大锣改用京锣，同时吸收部分高腔和徽调中适合表演的锣鼓，如〔长槌〕、〔四击头〕等；借鉴徽班花脸唱法，将〔男平词〕改成花脸唱的〔霸腔〕，从此开始形成行当唱腔。有些黄梅戏班社，还吸收了徽班的唢呐曲牌〔节节高〕、〔点绛唇〕等，在表演艺术上，吸收徽班的较多，如《游春》中赵翠花的表演，借鉴了《法门寺》、《拾玉镯》；《乌金记》中的表演，借鉴了《四进士》、《拷打红梅》等剧。由于这些改革，才逐步的完全摆脱自唱自娱的灯会形式，从而出现职业性的班社。

清光绪五年（1879），黄梅戏在安徽省会安庆北关外演唱，未能进入城区。上海《申报》（第2319号）记载其情况：“一班有二十余人”，“少年子弟及乡僻妇女皆喜之”。于是各地班社相继建立，如光绪二十八年，宿松县艺人方玉珍收徒王子林、王国府、朱破生等三十余人，组班沿江演出。民国八年（1919），琚光华组双喜班。民国十年，望江县陈季生组合意班。民国十四年，怀宁张光友组全福堂、白云茅班和晷双印班。此外，还有潜山的长春班、良友班等。职业班崛起，艺术质量得以提高，先后涌现一批演员，被观众和同行赞为“好佬”，如丁永泉、郑绍周、蔡天赐、潘孝慈、叶炳池、胡玉庭、胡遐龄、龙昆玉、郝季球、潘犹之、查文艳

等，还涌现了一些女演员，如桂月娥、阮银枝、孙满枝、丁翠霞、张胜英等。

由于黄梅戏演员崛起，始在乡镇县城演出，又于民国十五年，进入省城安庆，在市中心的吴樾街剧场登台演唱，惜其立足未稳，即受到街痞流氓敲诈勒索，随之受到官禁，如此几度被迫退出市区。最后于民国十九年，才由丁老六（永泉）、蔡天赐、程积善、桂春柏等，分别在安庆新舞台和爱仁戏院演出；其时阵容日益扩大，逐渐扎下根来。从此确定了以安庆官话为演唱的标准语言，使唱腔渐渐趋于统一、柔和。也有个别班社，开始试验用京剧唱、念方法，或用京二胡托腔，同时学习京剧化妆和包头。

同年，大别山爆发了清水寨暴动，在中国共产党领导下，建立了红军第三十四师，其领导人陈履谦、王进、王赤等，首次将黄梅戏作了内容上的革新，根据大别山革命斗争中的真实事件，创作出《土劣自叹》、《送夫当红军》以及《新三字经》、《十二月》等一批小戏。他们还带头扮演戏中的角色。其剧本在"文化大革命"期间皆由潜山县革委会文化委员会刻印。

民国二十三年，安庆所属各县，连年大旱；以丁永泉、琚光华、查文艳、方志贤为首的一部分黄梅戏演员，迫于生计只好离开安庆，到外地巡回演出至民国二十五年始到上海，先后在老北门的六亩地、月华楼等茶楼演出。其时观摩了在上海演出的蹦蹦戏（评剧）、滩簧（沪剧）、的笃班（越剧），受到诸多艺术的熏陶，开始添置私房行头，学演幕表戏，如《王清明合同记》等。

民国二十七年，贵池县茅坦人杜含芳，感慨在日本侵略军的铁蹄下沦为难民的颠沛流离生活，编写了小戏《难民自叹》，一时传唱甚广，激怒了敌人，在池口将传唱的黄梅戏艺人丁翠霞等，逮至日本宪兵队拷问，艺人在酷刑下，闭口不说是谁创作，表现出高尚的民族气节。但作者杜含芳，终于被日军枪杀于贵池县东门外。时有怀宁县艺人杨凤祥（工旦），利用琚光华的双喜班为掩护，参加共产党领导的抗日救亡活动，后为怀宁县月山区游击队长，兼高河特支书记，于民国三十二年牺牲。

中华人民共和国成立后，一些流落各地的黄梅戏演员，如严凤英、丁永泉、潘泽海、丁翠霞、丁紫臣、潘璟琍、桂月娥、陈华轩、邹胜奎、张云风、吴来宝等，相继荟萃于安庆，一些在京徽合演时对黄梅戏产生了情感的京剧演员，如王少舫、王少梅、王奎印、乔志良、陈炳炎、吴寒梅等，也相继从事黄梅戏表、导演工作。同时，有志于黄梅戏剧目、音乐的新文艺工作者，也先后与演员合作，对音乐、剧目等作了系统的收集和整理。如收集"三十六大本、七十二小出"（艺人口语）传统剧目，所谓大本，即是全本大戏；所谓小出，即是通称的花腔小戏，如《点大麦》、《打猪草》、《闹花灯》等。唱词多为民歌体长短句，词语中常杂有"呀儿哟"、"咳呵咳"之类的衬字，每戏常有专用曲调一至数首，如《打豆腐》唱〔打豆腐调〕、《纺线纱》唱〔纺线纱调〕、《补背褡》唱〔赶狗调〕等，多以戏名作调名，因原有调名已佚。由于这些曲调来自灯会中汇集的山歌小调，民谣俗曲，以及高腔和佛曲等，所以显示包罗万象，调多且杂，风格很不统一。同时，所收集的全本大戏，如《天仙配》、《小辞店》、《张朝宗告漕》、《卖花

记》等，其唱腔以〔平词〕为主调，分男腔女腔，男腔又分生脚和花脸〔平词〕等，均为起、承、转、合的四截式结构，它与〔二行〕、〔火工〕、〔对板〕等不同板式的唱腔相转接，形成板式的对比、变化。因黄梅戏的三十六本大戏发掘和收集，得知本戏唱腔皆为板腔体。也因本戏长期演出需要，行当也从小生、小旦、小丑，发展增加了老生、老旦、正旦和净、杂等。

1952年冬，安徽省文化事业管理局，组织民众、胜利两剧场之民间职业班社演员，成立赴华东观摩演出团，在上海演出了《打猪草》、《夫妻观灯》、《路遇》、《柳树井》、《新事新办》等剧，上海报刊发表文章多篇，评论其主演者严凤英、王少舫等人表演艺术。同时电台播放黄梅戏的音乐，唱片厂灌成唱片发行。甚至有些部队及地方文艺表演团体，分批至安庆地方学习黄梅戏，从此黄梅戏广为流传。

1953年，安徽省黄梅戏剧团成立于合肥。安庆地区十三县也先后成立专业剧团。1954年，黄梅戏参加华东戏曲观摩演出大会，演出了《天仙配》等剧目。《天仙配》于1955年，由上海海燕电影制片厂拍成电影，主演者仍为严凤英、王少舫等人。不久，香港、台湾的电影厂家，也竞相拍摄黄梅戏影片，如邵氏公司就拍了十多部。1956年，黄梅戏参加了安徽省首届戏曲观摩演出大会。1958年，黄梅戏参加安徽省第二届戏曲观摩演出大会，演出《双救主》等剧目。以后又创作、整理改编了《女驸马》、《砂子岗》、《孝子冤》、《火烧紫云阁》、《洪波曲》、《赵桂英》、《罗帕记》等一批上演剧目。同时涌现了一批主要演员，如张云风、潘璟琍，以及许自友、王毓琴、田玉莲、董文霞、麻彩楼、王鲁明等。这一时期黄梅戏影响了省内外。在本省有六安、徽州、滁县、巢湖、铜陵、马鞍山等市、县，相继成立黄梅戏剧团；外省则有江西、湖北、江苏、山西、吉林、西藏、浙江、福建等，也各自成立了黄梅戏剧团。因此在艺术上也有了新的发展，如建立专业剧本创作组织，和音乐、舞台美术创作队伍，以及导演制度。在音乐伴奏上，改变了旧有的“三打七唱”的面貌，建立了民族乐器为主，西洋乐器为辅的乐队。唱腔在传统的基础上发展新腔，借鉴和运用了和声、变调、配器等手法。为了培养人才，于1956和1958年，先后成立安徽省艺术学校黄梅戏班与安庆市黄梅戏学校。

“文化大革命”中黄梅戏受到严重摧残。大多剧团改为文艺宣传队，少数剧团改名为红梅剧团等；许多主要演员、导演、作曲、舞台美术、编剧人员，被下放农村、工厂。著名演员严凤英、丁永泉被迫害致死。

党的十一届三中全会以后，各地黄梅戏剧团恢复了建制。同时恢复了《天仙配》、《女驸马》等剧的演出；严凤英、丁永泉等得已平反昭雪。此后又创作、整理了《李离伏剑》、《慈母泪》等一批新的上演剧目。安徽省艺术学校，恢复了黄梅戏班；并恢复了安徽省黄梅戏学校建制，两校培养出一批青年演员。1981年，安庆市创办了综合性的理论刊物《黄梅戏艺术》。

庐剧　原名倒七戏，或称稻季戏。江南人称江北小戏，南京人称和州戏。它流行于六安、淮南、合肥、巢湖、滁州、芜湖等地。

庐剧形成年代，原无史料可考，近年巢县昳炀河镇发现清同治七年(1868)，巢县知县陈炳所立《正堂陈示》牌文中有所记载："近倒七戏名目，淫词丑态，最易摇荡人心，关系风化不浅，嗣后如有再演此戏者，绅董与地保亦宜禀案本县捉拿，定将此写戏、点戏与班首人等，一并枷杖。"由此推知，庐剧有史以来，已有一百二十多年。起初，皖中一带普遍流行锣鼓门歌、秧歌，以及灯会的高跷、旱船、花篮等舞蹈，逐渐结合形成演唱形式，久之又发展成倒七戏。

早期倒七戏的演出，一般的不上舞台，只打地摊子，多以二小、三小戏为主，其曲调皆为一剧一曲专用，如演《打桑》，以唱〔打花石调〕一曲到底，演《讨学钱》，以唱〔杨柳青调〕一曲到底，而且是一唱众和，锣鼓伴奏，不用丝弦。有时剧中所唱曲调，不知调名，只好以剧名为调名，如《蓝桥担水》的唱腔，就叫〔担水调〕，《姑嫂采茶》的唱腔，叫〔采茶调〕，《小艾铺床》的唱腔，叫〔铺床调〕等，其唱词比较固定，唱腔可以反复运用。因此，在倒七戏中，像这些花腔杂调，已吸收发展成五十多支，以应付二小、三小戏的演出需要。

庐剧于清同、光间勃兴，其主要原因是它每演出于各地，即吸收当地流行的戏曲艺术来丰富自己。它的班社演出于阜南、固始一带，与嗨子戏艺人互相串班，便吸收了嗨子戏的《打长工》、《打桃花》、《打五扇》等小戏。演出于寿县、淮南、凤台等地，吸收了当地的端公戏中〔神调〕、〔丁香调〕，还将其剧目《河神》、《九郎进表》、《薛凤英》等，收进自己的传统剧目中。它在合肥、巢湖一带更为活跃，长期与徽班合作。其时庐剧不能为请神还愿的庙戏、会戏演出，便借助于徽戏，先请徽班演出正戏，然后自己续演小戏。这种演法，叫做"四平带折"班，比如徽班唱《连升三级》、《龙凤呈祥》等四出戏后，庐剧接演《劝小姑》、《送香茶》等小戏。从这样演出中，庐剧就吸收了大量的徽戏艺术，搬来一批徽戏剧目，如《斩经堂》、《滚鼓山》、《紫荆树》、《芦花絮》、《九锡宫》、《打面缸》等，并原腔原调的套用，如《斩经堂》套用拨子调，《九锡宫》套用西皮腔。有的戏演出，徽、庐两调合用。当它演出到皖南花鼓戏盛行地区，便吸收花鼓戏《私情记》中的《反情》、《拜年》、《打瓦》、《上竹山》等折戏；演出到安庆地方，又吸收了黄梅调，运用于《西楼会》的折戏中。

清光绪三十年(1904)间，庐剧已进入城市，但起初只在茶楼或地摊子上演出。如庐剧艺人王业明、傅昌柱所领班社，先后演出于芜湖大花园中；王四的班社，也先在南京鼓楼、殷家巷等茶社演唱，至民国十四年(1925)他的班社才演出于莫愁湖与下关舞台，长达二十年之久。后又有王海洲、董少轩等，也带班到南京演出。从此庐剧班社进城市演出越来越多，如艺人王本银跟班到上海与淮剧同台演出；宋德斌班到蚌埠演出；费业法班、丁树才班在合肥演出。由于庐剧在城市的长期演出，其艺术发生很大的变化。比如剧目，从起初只演二小、三小戏，发展以演出大戏、连台本戏为主。其唱腔起初只适应小戏的一剧一曲的唱法，发展以适应大戏、连台本戏的唱法，从而逐渐的形成自己的主调二凉、寒腔、三七，代替那些不能适应大戏的花腔杂调。为了演大戏的需要，行当也从小生、小旦、小丑，发展而增

多至十脚。

庐剧在长期流动演出中，受各地语言和习俗的影响，形成西、中、东、北四路。

西路和北路的庐剧，大多艺人皆统一称为西路，或叫做上路。以霍山、六安为中心，流行于霍邱、岳西、金寨、麻城，及河南的商城一带。较有名的班社有三义、唐包子、何家与萧家四班。较有名的艺人，有何代贤、宋策国、张金柱、戴志生等，他们以演二小、三小戏为拿手，擅长于花腔杂调。由于班社长期流动于山乡城镇，很少外出，便形成唱腔粗犷、高亢的山歌唱法。

中路庐剧，以合肥一带为中心，流行于肥东、肥西、舒城、蚌埠等地。清光绪初年，有萧家班盛名一时，后有丁家班、吕家班、二杨班等，先后进入大、中城市，演出以袍带戏为主，如《白玉楼》、《彩楼记》、《二度梅》、《白灯记》等。唱腔以二凉、寒腔为主调，其吐字行腔，抒情委宛，且在唱句落尾，饰以假音，其中衬字较少，特别注意词句通俗易懂，改去惯用的乡音土语之旧习。

东路庐剧，以巢湖一带为中心，流行于无为、巢县、庐江、含山、和县，以及芜湖、南陵、繁昌、当涂、南京等地。这一路有数十班，盛名于时的有无为董少轩班，含山王四班、王海洲班。由于它们长期流动于长江南北，与徽剧、京剧、扬剧交往，吸收其艺术之长，使自己壮大起来。也由于它们较早进入城市，为了适应市民口味，唱腔日趋柔和流畅，表演更为细腻，服饰追求华艳。演出剧目，本戏外又多演出连台本戏，班社成员相应的逐渐增多，个别班社成员竟达七、八十人。除《十把穿金扇》、《粉妆楼》、《薛刚反唐》等一些大戏外，又有追求奇趣的演出，如“帘子戏”，把梁山伯与祝英台相见，何文秀私访等七个故事情节的戏，合在一起演出，称其为“七隔帘”。因为剧中男女情人，隔着帘子相见，不能团圆，故又名“七世不团圆”。

民国二十六年以后，日本侵略军占领南方各大、中、小城市，迫使庐剧班社全部离开城市，长期演出于偏僻乡镇和山区。由于艺人生活贫困，散班者较多；有的班社靠唱赌戏生存。直至解放战争胜利后，才有一些庐剧班社恢复，相继进入城市。

1951 年 6 月，在皖北文教处领导下，接受倒七戏的平民剧社，成为私营公助的单位；次年，改组为皖北合肥地方戏实验剧场；皖南、皖北合并为安徽省后，又改建为安徽省倒七戏剧团，1954 年，才定名为安徽省庐剧团，开始对艺术进行一系列的改革。移植了《梁山伯与祝英台》；组织了许多新文艺工作者与老艺人合作，充实演员和业务干部，建立导演制；改革音乐，建立乐队；革新灯光、布景，净化舞台；添置服装道具，美化装扮服饰等。这一次带有示范性的艺术改革，影响全省各地庐剧团，纷纷派人向省团学习，并效仿省团建立各种制度，如取消幕表制，进行正规的排戏和练功，以及政治、文化学习。从此，全省出现了三十多个专业庐剧团，所革新的音乐，如《十八里相送》的唱腔等，一时传遍了全省乡镇。

1954 年 10 月，庐剧参加了华东地区戏曲观摩演出大会，演出了《讨学钱》、《打桑》、

《打面缸》等剧目。1956年9月,庐剧参加了安徽省第一届戏曲观摩演出大会,演出了《双丝带》、《李华英》、《休丁香》、《杨金花夺印》等。1957年4月由安徽省庐剧团与蚌埠市泗州戏剧团组成赴京汇报演出团,庐剧演出了《休丁香》、《借罗衣》、《讨学钱》等,艾芜、戴不凡等分别在《人民日报》、《光明日报》、《北京晚报》上发表文章。在怀仁堂演出时,剧团全体演职员受到了毛泽东、刘少奇、周恩来等中央领导人的接见,庐剧演员丁玉兰,应国务院邀请,参加"五一"国宴,并登天安门观礼台。1958年12月,庐剧参加安徽省第二届戏曲观摩演出大会,演出了《牛郎织女笑开颜》。1959年10月,庐剧参加安徽省举办的建国十周年献礼演出。1960年4月,皖西庐剧团创作、排练反映革命老区人民斗争生活的《程红梅》,在大别山一带演出,为革命老区群众所欢迎。

在此期间,庐剧编辑出版了《庐剧音乐》、《庐剧唱腔选》、《庐剧革命现代戏唱腔选》;编印传统剧目十四集,计大、小戏共四十一出。整理、改编、出版了《讨学钱》、《借罗衣》、《小艾送饭》、《打桑》等二十多出小戏和折子戏,同时也整理、改编、出版了《休丁香》、《双丝带》等大戏。又创作、出版现代戏《程红梅》等。先后编辑、出版集子有《安徽庐剧传统剧目选》、《庐剧传统小戏选》等。

"文化大革命"期间,在"与传统彻底决裂"的口号下,全省庐剧团纷纷将传统戏的服装、道具、首饰等焚毁。有的庐剧团撤销,或者合并,有的庐剧团改为文工团,都以演"样板戏"为主,兼带歌舞小分队。

党的十一届三中全会以后,各地庐剧团恢复建制。又整理、演出了新的传统剧目。如合肥市庐剧团整理演出了《秦雪梅》、《蔡鸣凤辞店》,皖西庐剧团演出了《合同记》等。还移植了《半把剪刀》,拍摄了电视连续剧。

泗州戏　原名拉魂腔。流行于淮北和皖东地区的为泗州戏,流行于鲁南、徐州、苏北等地的称柳琴戏或淮海戏。名称虽不同,但同属一个剧种的不同流派。安徽拉魂腔属于南路;鲁南、徐州一带的属于北路;苏北一带的属东路(又称冒路);安徽涡河沿岸的属于西路。其唱腔、剧目、伴奏也都基本相同。

泗州戏源流有多种说法。据老艺人魏光才、徐步俊、魏玉林、吴学勤(均已去世)等人口述材料认为:泗州戏源于苏北海州,当地有酷爱民间音乐的丘、葛、张三位艺人,吸收了民间曲调〔太平调〕和〔猎户腔〕等,经过融化和创造,便形成了原始的拉魂腔。其后丘流浪到淮北,又吸收了当地的花鼓和民间小调、舞蹈,便成了具有安徽特色的拉魂腔,即现在的泗州戏。目前安徽泗州戏的许多演员(如霍桂霞、蒋怀仓、蒋蕴兰、陈金凤等)都自称"丘门腿",意即在丘老门下学艺的。这反映了泗州戏是由外地传来的,与当地花鼓(亦名周姑子、狗皮鼓)和民间音乐、舞蹈相结合,便逐渐形成泗州戏。据老艺人魏光才(1879年生)说:他本人从房有凤为师,房拜耿天宝为师,耿即在丘门学徒,推算起来,距今约二百余年,相当于清乾隆年间。

泗州戏是从民间说唱的基础上发展起来的。据老艺人回忆，最早的拉魂腔艺人（即他们祖辈），以“唱门子”为生的。艺人多半是夫妻俩或父女俩，女的自敲（梆子）自唱，男的弹着自制的土琵琶（又名柳叶琴）作伴奏乐器，沿门说唱，以求施舍。

从唱门子到跑坡，形式有了改进。艺人一家几口（包括个别徒弟和入赘的女婿），推着独轮小车，四处流浪，从这个村唱到那个村，早晚两头不见太阳，艺人称之谓“拉更戏”。演出形式也极其简单，没有头面和戏装，男角只有简单的礼帽、长褂、麻制胡须；女角只有一件蓝布短衫和百褶裙子，用红布扎一朵红花作为头饰。演的内容除“压花场”外，只是些二小戏，或三小戏，如《小书房》、《小花园》等。

从二小戏、三小戏到“马踹雪”（雪与薛是谐音，指薛平贵《跑窑》）又有进展。所谓“马踹雪”，即由一生一旦，同台演出《拦马》、《打干棒》和《跑窑》三出折子戏。旦脚要同时扮演杨八姐、张四姐和王宝钏；生脚（丑扮）要同时扮演焦公普、崔自成和薛平贵。三个小戏穿插演出，三组人物上下场安排巧妙，演出别致。

由“马踹雪”到“七忙八不忙，九人看戏房”，已有班社的雏形。艺人拖家带眷，或由一门腿（如丘门腿、葛门腿）组成小班子，除仍跑坡外，还为庙会主唱会戏，赌场主唱赌戏，为地主豪绅家办喜事唱堂戏；有时也为农民请神送鬼唱愿戏。当时班子无女演员，由男演员反串女角色。清宣统二年（1910）前后，从东北乡（艺人习惯称苏北海州一带为东北乡，或称冒路），由于登元（艺名一碗鱼，一说是古大娘）率领一个大锣班（因班内只有一面大锣而得名）流动到淮北。这个班子的文场，除柳叶琴外，还有一把三弦；武场有梆子、大锣、小锣和鼓。但由于人手不足，武场全由一人操作。大锣班已有女演员（艺名滥山芋）登台演出，因女演员较男演员扮演女角扮相好看，身段优美，唱腔动听，观众特别欢迎。自此之后，安徽拉魂腔艺人，纷纷让自己的妻女学艺，于是女艺人登台献艺者渐多。如大转子、小转子、大存子、大换子、大毛子、汤小喇叭、丁锡兰、麻桂芝等，都是当时较有影响的女艺人。其中大毛子（本名魏月华）演《四告》、《大观书》等，在淮河两岸，颇有影响。

民国九年（1920）之后，班社才有较简单行头和衣箱，多半是班主私有制。除在农村演唱外，有时也流动到城镇演唱。如民国二十年，大毛班由丈夫徐步俊率领到蚌埠演出过，但仍以唱地摊子的形式，演出于西游场一带，有时也在茶棚内土台子上演唱。茶客就是看客，每唱一段或一出戏，便向茶客收听戏钱，女艺人常受凌辱。此时，拉魂腔艺人为适应城市观赏的要求，丰富了演出剧目，如老头看家戏有《断双钉》、《大鳌山》、《小欺天》、《割肉救母》等；二头看家戏有《点兵》、《四告》、《书观》、《大花园》等；小头看家戏有《四平》、《八盘》、《鲜花》、《鱼篮》等。唱腔的板式亦随之有了很大的丰富和发展，如〔慢板〕（又名〔澄清板〕、〔幽板〕）、〔二行板〕（分紧、慢二种）、〔紧板〕等。男声唱腔吸收了淮北地区的赶车号子，女声唱腔则吸收淮北的民歌小调等。伴奏则增加笛子、胡琴、唢呐等。武场吸收了京剧的锣鼓。拉魂腔由于唱腔自由，不受伴奏约束，艺人称之为“怡心调”。于是依据不同剧情的发展就产

生了各种不同唱法，如：〔哈弦〕、〔起腔〕、〔哭调〕、〔含腔〕、〔柔腔〕、〔射腔〕、〔平腔〕、〔败腔〕、〔跺句〕、〔调板〕、〔四六长腔〕、〔赶脚调〕、〔进花园调〕、〔叶里藏花〕等。行当也逐渐发展起来，从小生、小旦、小丑，发展为拥有大生（须生）、小生、老头（老旦）、二头（青衣）、小头（花旦）、跟娘旦（乳旦）、毛腿子（花脸）、奸白脸、丑等近十种行当。其后，有李宝琴班子、霍桂霞班子，先后到蚌埠演出过。

民国三十年，淮北抗日民主根据地的泗县、灵璧、五河、凤阳民主政府，为了配合抗日宣传，把当时一百多零散的拉魂腔和曲艺艺人，集中在五河县申集培训后，组织一个拉魂腔小分队，艺人何兰英、李如道、张广美、吴英、双红，和已故的名丑魏玉林等，都是这个拉魂腔小分队的演员。为配合参军和反霸斗争，他们自编自演了《樊大娘送子参军》、《全家抗日》、《张二成参军》、《嫦娥冤》（又名《活埋嫦娥》）、《过关》、《金乃贵打五河》、《张海升打张楼》、《打灵璧》、《打濠城》、《打泗州》等剧目，其中《嫦娥冤》的演出，轰动一时。

中华人民共和国成立后，泗州戏在党的“百花齐放，推陈出新”方针指引下，结束了溜乡唱门子的流浪生活，相继进入城市，并逐渐有固定演出场所。全省先后建立了七个县级民间职业剧团（灵璧、泗县、濉溪、怀远、五河、凤阳、蒙城），一个市级剧团（蚌埠市，后改为省级剧团），两个地级剧团（宿县、滁县地区）；农村业余剧团，则遍及广大淮北地区。

1952年，文化部发布了《关于整顿和加强全国剧团工作的指示》，省文化局便指定三个较有基础的泗州戏民间职业剧团（蚌埠市泗州戏淮光剧团，宿县泗州戏劳动剧团，滁县泗州戏人民剧团），作为进行重点整顿和辅导的剧团。同时配备一批业务干部，进行具体辅导工作：对优秀传统剧目进行整理，改编；对音乐、唱腔进行记录整理；废除了幕表制的说戏方法，建立了新的导演制；这对继承与发扬优秀戏曲艺术传统，澄清丑恶的舞台艺术形象，提高演员的表演艺术水平，都起到积极的鼓舞和推动作用。如蚌埠市淮光剧团，为配合婚姻法宣传，演出了大型现代戏《小女婿》，在当地连演了六十余场，场场爆满。此后，又陆续演出于合肥、上海等地，受到普遍欢迎，引起领导和专家重视。其他两个重点剧团，也相继上演了现代戏，如《小女婿》、《罗汉钱》、《柳树井》、《光明大道》、《不能走那条路》、《志愿军未婚妻》、《人往高处走》、《心上的人》、《小二黑结婚》、《两兄弟》，以及1956年演出的《刘介梅》等，都是通过导演排练的，并配备有较好的服装和头面（此时原班主的衣箱、行头，已折价归集体所有），添置了灯光、布景，舞台美术渐臻于完善。

1954年，华东地区于上海举行首届戏曲观摩演出大会，安徽省代表团选拔了泗州戏《拾棉花》、《打干棒》、《拦马》和《结婚之前》四个剧目，由李宝琴、霍桂霞等担任主要角色。生活小戏《拾棉花》演出后，许多兄弟省、市的剧团和歌剧院都移植了这个剧目并先后派人到蚌埠市泗州戏淮光剧团进行学习。同年秋，以蚌埠市淮光泗州戏剧团为首，先后深入农村、工矿、部队进行演出。同年秋，又参加了以邵力子为团长的全国人民慰问团，分赴全省各军分区，向坚守在战斗岗位上的人民解放军进行慰问。

1956年7月，安徽省第一届戏曲观摩演出大会在合肥举行，泗州戏组织了代表团，演出了现代戏《女社长》(蚌埠专区)、《乱头火柴》(蚌埠市)和整理、改编的传统剧目《打孟良》、《井台会》、《闹菜园》等。李宝琴、霍桂霞、周凤云、何兰英、魏胜云、陈明春、陈金凤、王宝莲等分别获表演奖。在此前后，各泗州戏剧团吸收了一批青年学员，随团培训。1955年，宿县专区曾先后在宿县与怀远举办了泗州戏学员培训班。1967年，安徽省艺术学校也开设了泗州戏班。上述培训班和学校先后培训了一批青年演员，如王素英、苏婉琴、蒋蕴兰、马方元等，为各泗州戏剧团输送了新鲜血液。

1957年"五一"节前夕，泗州戏与省庐剧团组织戏曲艺术代表团，进京汇报演出。泗州戏演出了传统剧目《三踐寒桥》、《四告》、《樊梨花》、《拾棉花》、《走娘家》、《夜祭》等八出戏。中国戏剧家协会召开座谈会，由田汉主持。参加人有赵树理、吴组缃、孟超、戴不凡、李超、丘扬等，就继承与革新等方面，进行探讨与研究。首都报纸，如《人民日报》、《戏剧报》等，分别发表了《谈生活小戏》、《理失而求诸野》等署名评论文章。5月6日晚，泗州戏演出于怀仁堂，党和国家领导人毛泽东、刘少奇、周恩来以及张治中，观看了演出。演出后，毛泽东、刘少奇、周恩来走上舞台，接见演职人员。中央领导人退席后，周恩来总理十分关怀，继续留在舞台上，向代表团询问了有关戏剧情况。

从1956年至1958年间，在安徽省文化局的倡议下，蚌埠市和蚌埠专区文化局，组织一批专业人员，成立"泗州戏传统剧目挖掘小组"，调集南北泗州戏老艺人魏玉林、许步俊、邵开林、王广元、吴学勤、蒋怀昌、曾继荣、魏玉林、魏月华等，进行挖掘、记录等抢救遗产工作。经过两年多时间，记录了大戏六十七出，折戏及小戏八十出，"小篇子"二百多个。传统大戏，由安徽省文化局剧目工作研究室编入《安徽传统剧目汇编》。同时创作、整理、改编了一批传统剧目和现代戏，这些剧目有的编入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》，有的编入《安徽戏曲选集》和《泗州戏优秀传统剧目选集》以及《优秀小戏丛书》出版；还有的拍成电影，如《拾棉花》。

1958年，蚌埠专区(由原滁县地区和宿县地区合并)与蚌埠市组成泗州戏剧院，下设表导演艺术研究室，剧目研究室，音乐研究室和办公室。院下设三个团，第一团(由原蚌埠市泗州戏剧团为基础组成)，第二团(以原滁县和宿县地区泗州戏剧团为基础组成)，第三团(以一、二团青年演员和学员为基础组成)，并聘请老艺人魏玉林、魏月华、左银芝等担任教学工作。同年冬，泗州戏剧院参加安徽省第二届戏曲观摩演出大会，演出现代戏《两面红旗》、《淮北春雷》等剧目。1959年春，泗州戏剧院一团，升格为安徽省泗州戏剧团。同年10月，泗州戏组成代表团，选拔了主要演员李宝琴、霍桂霞、周凤云、陈金凤、吴之兴等，参加建国十周年献礼，在首都舞台上演出《杨八姐救兄》。12月，省泗州戏剧团参加了以马长炎为团长的安徽省人民慰问代表团，深入福建海防前线，为慰问中国人民解放军指战员演出了《三踐寒桥》和《拾棉花》等一组剧目。

"文化大革命"期间，泗州戏濒临绝境。省、专区、市、县各级泗州戏剧团除保留一个宿县专区泗州戏演出小分队，悉数被解散，小分队也只准演出"革命样板戏"。其余演职人员，都被下放到淮北边远地区，接受"再教育"。剧团服装、道具，被当做"四旧"悉遭焚毁。

党的十一届三中全会后，专区、市、县，先后恢复了七个专业剧团，大部分演职员都重回工作岗位。从此泗州戏又逐渐恢复了生机。

皖南花鼓戏 流行于皖南宣城、宁国、广德、郎溪，苏南的高淳、溧水、江宁、句容，和浙江的长兴、吉安等县农村。

皖南花鼓戏的形成，与移民关系密切。自清咸丰三年(1853)，太平天国定都南京后，皖南宣、宁、广、郎及苏南高淳、溧阳等地，遂成为太平军与清军拉锯争夺的战场。同治元年至三年(1862—1864)这一带又发生大瘟疫。于是这块地处皖、苏、浙的毗邻地方，经过了十二年的战火兵燹与瘟疫肆虐，城镇成为废墟，农村成为白地，居民大量死亡，余生者皆外逃。后清王朝为了恢复农业生产，采取"蠲免"田赋杂税，发放农贷(种粮和种牛)和奖励移民的措施。"河南等地的穷苦农民，在水旱灾害的逼迫下，大批南迁。于是楚、豫各邻省之民，络绎来归。"(见民国初年的《宣城县志》)移民定居后，每当秋收或春节，以族、村为单位，玩灯赛会，自唱自乐。原来流行在湖北民间的花鼓调，和河南信阳、光山、罗山一带的灯曲，便随移民传入皖南，同当地民间歌舞逐渐合流，在农村广泛传唱，故有"爷挑黄稻子牵牛，花鼓彩灯遍地游"，和"满场锣鼓满场人，唱唱打打玩彩灯"的歌谣流传。

皖南花鼓戏的形成，是基于这种彩灯歌舞的。起初活动一般分为三种类型：一是龙灯、狮子灯、马灯、云灯、故事灯等，皆属大型灯舞；二是采茶灯、采莲灯、挑花篮、绣手巾等，皆属民间集体歌咏；三是花鼓灯，已有简单的故事、情节，一唱众和，表演者伴着锣鼓，边唱边舞，故事内容如戒赌、戒淫、戒偷、戒鸦片烟以及调情骂俏之类，实际上是一种歌舞小戏。这些演唱活动。都要师父指点，指点人大多是农民中的灯把式，平时不带徒弟，玩灯、歌舞上场前临时传授。皖南花鼓戏的唱腔和表演艺术，就是大量吸收这种灯会歌舞艺术而发展起来的。

从逢年过节临时演唱的灯会歌舞，进一步发展为常年演唱的"打五件"。"打五件"即是一人身背木架，架上放着大锣、小锣、鼓、钹、竹板(将竹兜子翻过来)五样乐器，用绳子连结起来，操纵绳索，沿门自打自唱乞讨，所唱曲调，以花鼓调〔蛮蛮腔〕和〔四平调〕为主。又分打唱和点唱。打唱近似门歌，演唱者"望风采柳"，即兴编词，词义多是吉祥如意之类，以及垛字歌、喜字歌等。点唱近似清唱，由主人点唱一灯曲段子或民间故事戏文，是叙故事表情节、讲人物的说唱篇子。点唱报酬比打唱的优厚，因而艺人多乐于点唱，于是往往把能唱的篇名排列写在摺子上，以供点唱人随时挑选。所以当时艺人不但要会唱花鼓灯曲，而且要熟悉民间故事戏文，还要兼有自编自唱的才能。尤其是每逢天灾人祸之年，失去土地的民间艺人，就以"打五件"谋生。在他们之间，逐渐形成口头语："身背高架打五件，一天能唱二

百钱。"这种职业性的"打五件"艺人出现，受到农民欢迎，为了满足听众要求，原由一人演唱，发展为二人合作，因此有男腔和女腔的产生。不过这种合作演唱，先由夫妻、父女，后才有师徒合作，很少有外人参加。同时也由于这种合作的人头增多，便将"打五件"的五件乐器，从木架上取下来，去掉了身背木架的累赘，放开手脚，结合灯会舞蹈加以表演，把沿门卖唱，改在广场上演唱，产生了地摊子演唱形式。

地摊子是皖南花鼓戏的雏形，是从灯会歌舞和说唱发展成戏剧艺术的过渡形式。初由灯会艺人和打五件艺人组成，从四、五人至七、八人不等，在广场上演出。演员分男角与女角；男角穿长衫，戴草帽，手拿白纸扇；女角穿裙袄，扎包头，执红手巾、彩扇。男角中有丑脚，穿短褶，戴破毡帽，系腰带，拿破芭蕉扇。在服装色彩方面，男角穿青色和白色为主，女角穿蓝色和白色为主，红裙和黑裙滚压较宽的花边。这些服饰，皆由灯会歌舞的装扮发展而来。演唱时演员和场面分工合作，如丑脚的走场动作，摹拟老艄公的水上撑船神态而加以舞之蹈之，伴之以大锣、小锣、鼓板等演奏；演奏人帮腔，一唱众和。演员踏着锣鼓与帮唱，边演边舞，一进一退，绕场穿花，吸收了灯会中走场舞蹈和身段。每场演出有三至五个小戏，多从说唱故事或根据当地发生引人注目的事实编写而成，实际上是把原来说唱的唱词，加以整理，再根据情节和人物的需要，在七字十字唱中，插入说白，加强了戏剧化。

清光绪二十一年(1895)，在宣城县孙家埠地方，产生了最早的皖南花鼓戏职业班的合兴班(亦说和兴或和春班)。后来职业班相继发展。从光绪末年至宣统初年，已有职业班十五个之多，分成几路：东路班演出于广德、浙江一带；西路班活动于宣城、宁国一带；上路有郎溪一带的班子；下路有江苏高淳、溧水一带的班子。其中较有名的是西路杜家班和东路蓝家班，人称"一蓝二杜"，在农村广泛流传演唱。这些班社因长年演出，人称"四季班"，又因一般有七、八人至十余人组成，遂有"三打四唱"和"七紧八忙九消停"之说。演出剧目，除歌舞小戏外，有本戏和零唱。本戏又与所谓"串折戏"相似，"串折戏"即是将各个自成篇章的小戏或折戏连接起来，成为全本演出，如《蓝衫记》可分成《宿店》、《打招牌》、《辞店》、《采茶》、《劝姑》、《休妻》、《吵嫁妆》等九个折戏演出，也可合在一起作为演大戏演出。于是逐渐形成主腔。主腔是板腔体，有〔淘腔〕、〔北扭子〕、〔四平〕、〔悲腔〕，合称四大主腔。由于大戏经常为班社演出，也促进行当发展，形成所谓"三行八脚"；"三行"是生、旦、丑；"八脚"是老生、须生、小生、老旦、青衣、花旦、小丑(兼彩旦)。但分行并不严格，某些尚未归行的表演艺术，演员都得兼带。久之，形成了无形的规矩，即是凡有名望的演员，都能演唱"八大脚"。通过长期的艺术实践，逐渐名艺人辈出，如蓝凤山、杜老幺、涂老五、大老耿、孙大嘴、梅凤贴、张宗棠等，不仅奠定和发展了剧种的演唱艺术，并广收门徒，培养人才，为皖南花鼓戏的发展，做出重要贡献，后人尊称他们为"七大门"艺术之师。

民国九年(1920)间，皖南花鼓戏兴盛，在皖南广为流传时，受到封建统治阶级的歧视，以"花鼓淫戏，败坏风化"的罪名，勒令禁演，艺人们多次受到坐牢、吊打、罚款的迫害，难以

独立生存。为了谋生，只得与京徽班合作演出，这种混合演出形式，称为“二棚(篷)子”。演出时用几张桌子一拼，上挂两盏油灯，即成简陋的舞台。开锣后，先唱几出京、徽戏，谓之“送先生”。然后再唱花鼓戏。像这样演出的花鼓戏职业班社，群众称为草台班。在此期间，皖南花鼓戏艺人，一般的都学会几出京、徽戏，有的拜京、徽班艺人为师，于是吸收了京、徽表演艺术，得到了进一步的丰富提高。同时借用了徽剧和京剧的锣鼓牌子，以及与锣鼓相结合的唱、做、念、打的程式。从此，皖南花鼓戏，以演本戏为主，花腔小戏只附在本戏后面演出，成为“找戏”。

中华人民共和国成立后，在党的“百花齐放，推陈出新”方针指导下，1952年郎溪县建立皖南花鼓戏专业剧团，稍后宁国、广德、宣城也相继组建专业剧团，于是皖南花鼓戏开始进入城市活动。各县地方政府调进了一批新文艺工作者，参加剧种艺术建设工作，招收具有文化知识的学员，建立了编、导、演制，及剧团的各项管理制度。自1954年起，又全面展开了抢救与继承剧种艺术遗产工作。在音乐方面，除挖掘、继承了剧种唱腔中主调外，还挖掘了花腔杂调，大部分是保留着灯会时的灯曲和民歌小调。其中有一部分，具有说唱叙事功能。在剧目方面，挖掘传统大戏四十三本，小戏一百零四个，其内容大多反映农民和农村手工业者的生活面貌和道德观念。具体有劝世的，戒赌、戒盗、戒惰，提倡勤俭耕织，如《假报喜》、《一家勤》等戏。有不满封建婚姻，追求美好爱情生活的，如《打补钉》、《扫花堂》等戏。有批评嫌贫爱富，忘恩负义的，如《荞麦记》、《双插柳》等戏。有反对虐待父母与子女的，如《小姑贤》、《打芦花》等戏。此外有公案戏《大清官》、《小清官》、《糍粑案》等，但为数很少。没有武打戏和宫廷大戏，经历年记录大戏三十八本，小戏八十三个，编入《安徽省传统剧目汇编》。经过整理出版的有《打瓜园》、《当茶园》、《扫花堂》、《假报喜》、《打补钉》、《斩皇兄》、《小尼姑下山》等一批折戏和小戏。同时也创作了《爱谁》、《送瘟神》、《春茶曲》等一批现代戏。随后于1956年浙江长兴县建立皖南花鼓戏剧团，1958年芜湖专区建立皖南花鼓戏剧团。并开办艺校，为花鼓戏培养人才。从原来不足三十名老艺人，发展到三百二十人的专业队伍。“文化大革命”期间，皖南花鼓戏衰落。党的十一届三中全会后，各地皖南花鼓戏剧团拨乱反正，恢复传统戏演出，并创作演出了《春嫂》、《两家春》等现代戏。

凤阳花鼓戏　与花鼓灯、双条鼓，合称凤阳三花，又因所唱曲调，多起源于凤阳北乡长淮卫地方民歌。故又名卫调。流行于涡阳、凤阳、五河、嘉山、灵璧、怀远、固镇等十九个县区。

明洪武初年，朱元璋在家乡临濠(今凤阳县)建都，所属长淮卫一带的村镇，流行〔凤阳歌〕；由于它临近淮河，有漕运舟楫之便，〔凤阳歌〕得以广泛流传。洪武六年(1373)地方建制为卫(明朝规定军旅五千六百人为一卫)，于是群众以地为名，称〔凤阳歌〕为卫调，但在外地仍称〔凤阳歌〕。

〔凤阳歌〕流行后，凤阳人因地方连年干旱，逃荒到外地，便唱〔凤阳歌〕，配之以锣鼓，

乞食于四处乡镇；或沿门、或于广场演唱，因此人们又称凤阳花鼓，也由于灾民的传播和演唱简便，很快盛行于南北。

明末清初，凤阳花鼓调已被地方戏曲吸收演唱。乾隆年间刊行的《缀白裘》第六集中，即收有《花鼓》一出。所唱曲调有〔凤阳歌〕和〔凤阳曲〕等，其剧情叙述凤阳人打花鼓乞食事。它已被徽调吸收，列入安庆梆子腔剧目中。可见南方许多地方剧种，大多吸收了它的艺术而成长，但凤阳花鼓近百年来，仍然是歌舞形式演唱，没有专业班社，皆是群众在空闲时自演自娱。艺人说："众人以演唱为生，地方以演唱为玩，娱人娱己，近百年来莫不如此。"

凤阳花鼓的演出活动，一般在春节、元宵、端午等季节，或在农村的庙会时进行。农闲聚会，谓之碰班，演出以庙前、麦场、集市等空地为演出场所，一桌一凳，即可开锣演出。在凤阳本地，以淮河为界，分南乡和北乡花鼓；南乡花鼓流行府大庙、叹儿湾一带；北乡花鼓活动于凤阳、五河、怀远、蚌埠一带。

清同、光间，凤阳花鼓的唱腔，已由〔凤阳歌〕、〔凤阳曲〕发展为与板腔体近似的曲调，如有"起板"、"数板"、"五字紧"、"慢赶牛"、"十字韵"、"流水"等，且分男女唱腔。至民国年间，其唱腔又衍变为〔慢赶牛〕、〔卷帘子〕、〔松紧口〕等主腔，唱腔结构有七字、十字句。唱词一韵到底，谓之清口；又有浑口，叫做插花韵，把"人辰"与"宫身"韵掺合运用。但仍间有曲牌体唱腔，其词多出于即兴。伴奏仍用锣鼓，不用管弦，以锣跟人，人跟锣，互为帮衬。由于吸收花鼓灯的表演艺术，只以男角和女角（或称里角和外角）分行。男角谓之鼓架子，分大鼓架，其力大脚稳，做顶人、叠罗汉等技巧表演；小鼓架乃活泼灵利，以筋斗见长。唱曲与舞蹈的精彩部分，由女角演唱来体现，演出时手执巾、扇，翩翩起舞，俏丽动人，人称"兰花"。

中华人民共和国成立后，凤阳县人民政府组织人力，挖掘凤阳花鼓歌舞遗产，邀请花鼓名艺人刘金荣等，为一批青年人传艺，开展业余花鼓演唱活动。1958 年，成立凤阳县花鼓戏剧团，在剧目方面，大多吸收泗州戏的，如《四平山》、《八盘山》、《鲜花记》、《鱼篮记》、《大书观》、《四告》等，属于本剧种经常上演剧目有《陈凤英扣花》等几个小戏。音乐也有较大的发展，其中八句〔娃子〕，十二句〔羊子〕，二十四句〔大羊子〕等，都受泗州戏影响而形成。锣鼓牌子有〔长趟锣〕、〔短趟锣〕、〔哭皮锣〕、〔捣丑锣〕等。行当由男女两行派生出：生有黑须、白须，小生和武生；旦分老旦、青衣、小旦、武旦等，改变过去角色都由男演员妆扮，形成男演男，女演女的习惯。

凤阳花鼓戏，以剧种形式出现而兴盛后，仍以淮河为界，分成南北活动区域。1949 年以前南乡由刘金华带班，他又是班中台柱子，由于他包头（男演女）唱得好，人称"刘二姐"。每年秋收后，来请者应接不暇。所演剧目有《莲花庵》、《四告》等。北乡活动范围较广，包括凤阳本县和五河、怀远一带。北乡班中主要演员有陈广仁、李熙、乔成、侯玉成、朱金芝、朱世化、张才安、邓泽等。所演剧目与南乡相通。他们经常和泗州戏演员同台演出，互有影响。有改唱泗州戏的，被称为"花鼓变子"；没有师承关系的，在玩友（演员）中被视为"耳挂子"

自从男演男、女演女以后，出现了第一个优秀女演员张传英，使南乡业余班社日趋活跃。中华人民共和国成立以后，不仅搬演一批古装戏，同时演出《常为公》、《婆媳争先》等一批现代小戏，先后参加滁县地区和凤阳县的会演与调演。张传英领凤阳花鼓戏参加安徽省文艺会演，演唱《幸福新星撒千村》。1959年又有长淮乡花鼓戏演员李熙，作为安徽代表，参加全国工农兵文艺会演。1960年，凤阳县花鼓戏剧团撤销，但凤阳县各地业余花鼓戏剧团，仍经常活动，并以《叮当夫妻》一剧赴合肥参加安徽省第二届工农业余演出大会演出，获得奖励。

淮北花鼓戏　流行于淮北地方，伴奏以花鼓为主，因以为名。分南、北、中三路，南路以宿州为中心，中路以江苏丰县、沛县和安徽的萧县、砀山为中心，北路以山东济宁为中心。

淮北花鼓艺人，祖辈相传是说唱形式，据老艺人牛开运说，起于明正德年间，若以他的祖师爷潘凤奇年岁推算，至清嘉庆十年(1805)，淮北花鼓已由曲艺衍变成剧种，且有较大的影响。仅宿县四乡，有几十个花鼓班。起初每班七至九人，多至十数人，以演三小戏为主。后六、七个班联演，谓之“会”，始有三十多人。会设会长一人。“会”，既是演出联合班，又是研究花鼓戏的或传授花鼓戏的组织。花鼓戏的演出以舞蹈为主，唱腔只有〔太平调〕和〔宿州调〕，主要由宿县地方产生，向北流传。清末民初，出现了一批名艺人，大多是宿县地方的，如盛名于南、中、北三路的马敬君，人称“花鼓状元”即是宿县人。北路名艺人杜学诗(艺名“黑彩云”)，原籍安徽萧县，后迁至济宁全乡；只有与杜学诗齐名的张纪德，原是江苏丰县人，后迁北路班社中落户。由于这一批艺人的努力，发展了淮北花鼓戏的艺术。唱腔吸收了淮北的民歌小调，如〔宿州调〕、〔浍北调〕、〔兰花调〕、〔栓儿调〕、〔赶脚调〕、〔怀远山歌〕、〔十二月〕、〔丰收歌〕等。又从曲牌体发展成板腔体，如〔飞板〕、〔五字崩〕等。唱词结构逐渐由四句增至六句、八句，发展成段子、篇子。打击乐也随之而发展，如锣鼓牌子有〔三翻子〕、〔帽儿子〕、〔狗喝油〕、〔长流水〕、〔凤凰三点头〕等。表演的发展，起初主要吸收花鼓灯的艺术，如压花场、大武场等，后来受京剧、梆子戏、泗州戏的影响，减少歌舞成份，使之更加戏曲化。于是剧目由专演三小戏而开始演出本戏，如《秦雪梅》等。至民国三年(1914)，国民党蒙城县政府告示以“演唱拉魂及花鼓等……败坏风俗，勾引匪类”(见附录)为罪名禁止。

1948年秋，淮北地区解放，花鼓戏开始活跃于宿县四乡，成立了宿县工农花鼓戏剧团。宿县工委、县政府组织人力，抢救花鼓戏遗产。1957年，宿县政府文化科领导，以工农剧团和张光、马庄、小白娥(艺名)等花鼓戏班社为基础，建立宿县花鼓戏专业剧团。组织音乐工作者与艺人合作，挖掘研究，创作了曲牌、过门和佐板等，以补伴奏音乐之不足，同时组织剧目干部，挖掘传统剧目一百七十多出，记录、整理剧本一百二十出；其中《王小赶脚》、《四宝珠》、《王华买父》、《丝鸾带》等，经过整理加工成为保留剧目。创作的现代戏，有

《卖鸡》、《新人骏马》、《出差记》、《彩云滩》、《三枝莲》等，和大型连台本戏《穿金扇》、《大泽惊雷》等，也成为常演的剧目。小戏《卖鸡》于1963年参加安徽省戏曲调演，评为优秀剧目。《新人骏马》于1965年参加安徽省戏曲调演，获剧目一等奖。与黄梅戏、庐剧、梆子戏组成安徽小戏演出团，巡回于皖南各地。从1973起，连续三年赴北京汇报演出。

推剧　原名“四句推子”，流行于淮河沿岸凤台、颍上一带。

四句推子，原是民间流行的花鼓灯歌舞，因唱腔只有四句，轮番推唱，简明易学，流行甚广。自民国元年(1912)以后，颍上县民间艺人唐佩金和他的艺友以及徒弟黄华山、蒋茂宣等人，组民乐班，演出于曹楼、十里井、刘集、杨湖一带，因先玩花鼓灯，又称花鼓灯班。后逐渐演一些小戏、折子戏，如《五花园》、《大补缸》、《卖胭脂》、《戏牡丹》等；所唱的都是〔清音调〕。唐佩金会唱京戏，便吸收京剧的剧目和表演艺术，搬演了《白蛇传》、《小放牛》等戏。参加演出的还有王传先、王子安、李士海、徐荣久、李传金、曹树芝、陈孝华等，在群众中颇有影响。但演出仍以小戏为主，采用花鼓灯歌舞表演形式，戏文安排在歌舞的后面演出，人称“后场”，伴奏仅用软弓京胡，群众称“弦子灯”，此为“地拍子”(地摊子)阶段。

民国十年(1921)，唐佩金等人有鉴于弦子灯音乐过于简陋，便进行改革，首先吸收了主弦板胡，为唐佩金亲自操作，再吸收竹笛、二胡、京胡等，灵活运用；又借鉴豫剧等曲牌，配上了伴奏曲——〔游场〕，使弦子灯歌舞以及小戏的音乐，逐渐丰富了起来。民国二十一年，唐佩金等人，吸取琴书、凤阳歌等，发展和丰富了“四句推”曲调，开始以唱四句推子曲调为主，从而为推剧形成走上戏曲舞台打下了基础；因此有人称唐为推剧奠基人。是年唐佩金的弦子灯班，在霍邱县新店铺与陈敬芝(外号“一条线”)灯班相遇，陈班向唐班学习了四句推子曲调，并请唐佩金和蔡玉成为陈班辅导配乐。于是，在凤台一带以陈班为主，发展了四句推子演唱。次年，陈班与唐班在寿县垒集和凤台岳张集两次相遇，曾合班演出，陈班又向唐班学习了“游场”舞蹈的表演艺术技巧，进而互相交流了彼此的艺术实践经验，使推剧的形成，得到进一步的巩固和发展。

这时弦子灯艺人多是农民，农闲或春节，临时组合成班，演出于广场、祠庙、堂屋。有时拼上几辆大车做舞台，台中后侧放几条长凳，右边是上场门，左边是下场门，因有“推剧是磨板凳头磨出来的”说法。这时期是“跑草台”阶段。

1948年，凤台县举办庆祝解放战争胜利的歌舞、戏剧演出，促进了班社兴起和艺术交流。农村中来参加演出弦子灯班(即推剧)有二十多个，较有影响的艺人有：李兆叶(绰号春猫)、朱冠江(绰号白菜心)、詹乐廷(绰号盖九江)、郑瑞敏(绰号小西瓜)、张学义(艺名豌豆花)、王殿清(艺名万人迷)、江玉忠(绰号麻子窝)、张存国(绰号面蚕豆)等。这时弦子灯已与花鼓灯分离，成为单纯的推剧戏曲形式。凤台县文化部门，以西淝河南北岸两个弦子灯班为基础，组织成凤台地方戏大众剧团，成员有十几人，后陆续培养了杨敏、韩玲、张世荣、张顺莲等青年人，形成生、旦、净、末、丑等分行当的专职演员。1951年，皖北行署文教处，

召开戏曲研究会，将弦子灯定名为“四句推”。1956年，安徽省第一届戏曲观摩演出大会期间，改名“推剧”。

1960年前后，为推剧发展的兴旺时期，凤台县发展业余剧团四十多个，代表性的演员有张大英、宋希英、黄得英、李全英、郭爱英、郭廷英、李继英、胡瑞英、丁怀娥等。群众赞为：“八英加一娥”。专业剧团调进一批新文艺工作者与艺人合作，搜集、记录的唱腔有陈敬芝、宋廷香唱的〔一条线调〕、〔虞美人调〕、〔相思调〕、〔观花调〕、〔小五更调〕、〔穿心调〕、〔下河调〕、〔游阴调〕、〔调兵调〕等。在这些民歌小调基础上，音乐工作者效法兄弟剧种唱腔结构，发展了“快板”、“新原板”、“慢板”、“导板”、“清板”、“散板”等二十多种，中国唱片社灌制发行了推剧《蓝桥会》、《一个志愿军的未婚妻》等唱片。随着推剧的兴盛，剧目从三小戏，如以俗曲演唱《游春》、《卖饺皮》、《小货郎》、《四老爷观花》等，发展为根据说部《金球记》、《五女兴唐传》、《下苏州》、《金镯玉环记》等改编的本戏。同时，整理、改编和移植了一批古装戏，如《庞三春》、《花仙配》、《乔儿马娟娟》等；创作反映现实生活的剧目《菱角湖畔稻子黄》、《淮河铁流》、《党员登记表》、《青春之歌》等。

“文化大革命”中，凤台县推剧团改为文工团，大部分人员下放农村，剧团的资财被损毁。1977年，恢复推剧团建制，各地业余推剧团也相继恢复了演出。

含弓戏　流行于含山、和县、芜湖、当涂等地。

明末清初，沿江一带民间小曲极盛，经瞽目艺人汇集，并吸收滩簧调加以发展，以为谋生演唱，后因各行其是，于是形成艺术流派。其中以含山地方瞽目艺人操弓演唱的，称〔含弓调〕(又名含山〔泥簧调〕)。同时在芜湖等地，又派生出〔苏弓调〕、〔复弓调〕。含弓调的行腔、道白，是以江北的含山、和县等地方言为主，曲调多取江北地方民间小调，因而有别于江南的苏弓、复弓演唱风格。只是曲目，三派互通有无。

1959年，含山县文化部门，邀当地瞽目艺人座谈，据会上回忆记录：清嘉庆年间，含山县黄应龙领头的一队瞽目艺人，曾多次以含弓调演唱于芜湖、当涂等地，与苏弓、复弓调的瞽目艺人争场竞技，时称“三弓竞唱”，轰动一时。此后含弓调进一步发展，由一人代唱多角，而增为多人分角坐唱，从街头卖唱，进入茶楼、酒肆以及富裕人家。

咸丰年间，艺人晏道海(黄应龙之徒，含山城东人，死于清末)，与票友张发英等十多人结成含弓曲艺喜庆班，除有时聚会切磋技艺外，以唱堂会闻名。晏道海因嗓音清亮，能演唱数出曲目而不衰，人称“金嗓子含弓晏”，从此“含弓晏”为其绰号。他一生授徒近百人，遍及长江南北。

民国初年，含弓调仍然兴盛。芜湖鲍筱斋于民国十四年(1925)编辑出版的《湖阴曲初集》收《莲花》一剧中插白云：“末：你不在江北，到此地(芜湖)做什么？丑：唱泥簧调的。末：瞎子，你会唱含山泥簧调么？丑：会的。”至抗日战争爆发后，艺人散落在江北的和县、含山等地和江南宣城、郎溪、广德一带流浪演唱谋生。

中华人民共和国成立后，含山县政府重视民间艺术挖掘工作，于1956年在民歌普查中，发现含弓调的部分唱腔，开始请回在本县和外县流散的艺人，如韩文秀、夏荣珍、俞茂兴等十四名，坐唱记录曲调七十多种，分大曲（主调）、套曲（杂调）两大部分。大曲有成套板式，如“引子”、“寻板”、“垛板”、“原板”、“散板”、“叫板”、“哭腔”、“尾声”等。套曲是小调和杂曲，有〔金垛子〕、〔卖饺子〕等。有的为一出戏专用，如〔对药调〕，专用于《戏牡丹》。伴奏乐器有八大件，如二胡、月琴、苏笛、唢呐、堂鼓、檀板，不分文武场面。曲目有一百二十多出，大多为段子、篇子，如《八仙上寿》、《窦公送子》、《祭塔》等组为一套。演唱故事有《卖油郎独占花魁》、《货郎害相思》、《乔奶奶骂猫》、《懒婆娘烧锅》等。同时，含山县文化主管部门，在组织专业干部整理加工中，将曲艺节目《王智贞描容》、《陈姑追舟》等，改为戏曲形式搬上舞台，始定名为含弓戏。

1960年4月，正式成立含山县含弓戏剧团，招收了十七名青少年演员，从省艺校请来三名武功教师，专门从事基本功训练，又从县庐剧团调出部分演员，参加排戏演出。1963年10月，含弓戏以《刘二姑吵嫁》为代表剧目，首次赴省会合肥演出于江淮大戏院，因艺术新奇别致，自成一格，影响颇大。同时，整理改编的传统剧有《娇婆娘诓夫》、《王智贞描容》、《陈姑追舟》等；又创作了现代戏《买牛》、《一样心思》，出版了单行本。《鱼塘风波》、《秧歌新唱》等六个小戏，收进《开锣戏》的小戏专集，由安徽人民出版社刊行。

梨簧戏　亦称泥簧。流行于芜湖、马鞍山、当涂、和县、繁昌等地。

梨簧戏形成年代，无文字记载。据老艺人蒋长华、笃明西等回忆，约有两说：一是清道光年间，芜湖东门外伍先生，与其徒奚仁潜，组成泥簧曲艺科班，逢年过节，在城隍庙场地演出。咸丰年间，太平军在芜湖经常与清兵展开拉锯战，泥簧戏遂消声匿迹。同治年间复苏，与滩簧、二簧同时盛行。光绪二年(1876)，芜湖米市繁荣，泥簧发展了几个班，演员张季赢、王振林、胡家寿、金立兴，号称泥簧四状元。张季赢学艺三年，会唱九十五出。每当雷公会（米业）、嫘祖会（绸、棉业）、鲁班会（土木业）等，必唱泥簧。婚嫁、寿诞、乔迁、产子等，亦邀泥簧艺人演唱。光绪十七年，芜湖发生外国传教士虐杀育婴堂儿童和霸占鹤儿山事件，民间艺人编成曲艺演唱。民国八年(1919)《芜湖县志》载：“又有所谓泥簧戏者，词甚俚俗，杂以小曲，盖为盲女弹词者流。”民国十六年，张季赢三子张一鸾为振兴泥簧，邀集艺人于北门杨家巷沈凤鳌家，开办“泥簧公所”，不久散去。民国二十年夏，洪水泛滥，张氏藏抄本全部淹没。

另一说：清道光年间，太平府地方艺人，吸收昆腔和民间小曲，发展成梨簧调，初次演出，用说唱形式。时有安庆人周鸿滨，喜歌舞弹唱，他又在当涂、马鞍山一带，收集民间篱簧曲子和戏文，加以整理后演唱更为清雅，把篱簧改名梨簧，传授玩友和民间艺人，流传颇广，民间艺人将周视为梨簧创始人。

民国初年，有清代贡生许达三，在当涂开塾馆，自己喜唱梨簧调，又教子弟学唱，于是

塾馆变成戏馆，来学者遍及倡、优、隶、卒等。学馆弟子从不化妆登台，他们只唱文戏，按昆腔戏分行当，无净脚，亦少文丑。民国十一年(1922)，采石、当涂等地梨簧戏玩友王前贵、郑寿春、张伯循、章学斌、史学礼、黄大信、笃明林等组织三十余人的采石梨簧玩友班，并有乐队十余人，常在大户人家院落里演唱，节目有《云楼会》、《秋江》、《三戏牡丹》、《对洲桥》、《斩经堂》、《朱买臣休妻》、《祭塔》等三十余出。擅改唱词和写戏的首推张循，如对《八仙祝寿》的人物描写："花篮遥献上云霄(蓝采和)，闲吹玉箫到南郊(韩湘子)，倒骑毛驴观日月(张果老)，采摘荷花肩上挑(何仙姑)，羽扇挥扬神通广(汉钟离)，阴阳板儿妙法高(曹国舅)，葫芦长存灵丹药(李铁拐)，背剑瑶池赴蟠桃(吕纯阳)。"至抗日战争爆发后，梨簧戏演唱才冷落下来。

以上有关梨簧戏的渊源、流变虽有两说，但可考的都是始于民间盲艺人卖唱于街头或乡间，以民间滩簧小调为主，分〔梨调〕、〔簧调〕、〔大曲〕等，用胡琴伴奏，或众艺人聚会坐唱，或单身串乡走巷行歌。后有文化人与少数盲艺人结友，以清唱娱乐，而大多盲艺人散落江南各地。

中华人民共和国成立后，马鞍山、当涂和芜湖市人民政府大力抢救梨簧戏。采石镇人民政府请泥簧玩友班尚健在的笃明西，组织了采石一带的泥簧爱好者，传授《陈姑追舟》一剧，始将泥簧戏改名梨簧戏搬上戏曲舞台，参加1955年马鞍山矿区职工文艺会演。1956年，马鞍山市文化馆派专业干部陈庆祥到采石镇重新整理此剧，担任导演，老艺人笃明西教唱，同年7月参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会，获挖掘、整理奖，优秀演出奖。1957年，马鞍山市采石业余人民剧团新排《秦雪梅吊孝》和原有的《陈姑追舟》一起，参加安徽省第一届民间音乐周演出大会，获优秀整理艺术奖和优秀演出奖，笃明西获优秀演员奖。1958年，当涂县文工团向马鞍山采石梨簧人民剧团，学排了《安安送米》、《陈姑追舟》、《秦雪梅吊孝》，作为芜湖地区演出队，参加安徽省第一届曲艺演出大会，获演出奖、剧目奖。1959年，芜湖市成立梨簧戏剧团，招收男女少年学员四十余名培训，聘请老艺人和基本功辅导教师任教。此团在演出上吸收了越剧、庐剧等表演艺术，打击乐吸收了京剧锣鼓，经常深入工厂、农村和部队演出。其剧目有经过整理的《回头桥》、《合钵》、《百忍堂》、《安安送米》等十多出，移植古装戏《白蛇传》、《秦香莲》、《清风亭》、《珍珠塔》等十三出，创作现代戏《送嫁》、《祭红菱》、《摆渡人》、《山里红》等。

"文化大革命"期间，芜湖市梨簧戏剧团撤销，业余的梨簧戏活动也停止。1978年10月，芜湖市梨簧剧团恢复建制。为纪念辛亥革命七十周年，编演了《鉴湖女侠》，巡回演出于皖南和江苏各地。安徽和江苏人民广播电台分别录音播放，作为稀有地方剧种音乐介绍。1980年撤销剧团建制，改为芜湖市梨簧戏研究组。

嗨子戏　由于主调每句开头，多用"嗨"字起腔，然后打板上韵而得名。流行阜南、颍上、霍邱，以及河南省的淮滨、息县、潢川、固始、商城等地。

嗨子戏是由灯班、花挑、旱船、红灯等民间歌舞发展起来的。清末民初，淮河连年失修，河水经常泛滥成灾，农民贫苦，带着花挑、旱船等到南乡（河南境地）逃荒，沿街卖唱乞食。歌谣云："秋后一场水，农民泪悲啼；挑着衣和被，南乡唱大米。"在长期演唱中，先后出现很多名歌手，如黄老聚、张先成、任福（艺名"人人服"）、李福安、小毛等，先是业余，后来农忙干活，农闲演唱，成为半职业性的流动艺人。其中有些人，弃农从艺，很快成立了灯班，每逢庙会或春节前后，班与班之间，进行"对灯"比赛，促进艺术发展。至秋收后，到外地演唱，主要流动于豫南、皖西各地。在流动演唱中，受到京剧、豫剧、庐剧、花鼓采茶戏的影响，于民国年间开始变歌舞而发展成戏曲，从地摊搬上舞台。主调有〔哭娃子〕、〔喜娃子〕、〔老生调〕三大类，还有杂调。只用锣鼓伴奏，无丝弦。起初只演一些小戏，如《点大麦》、《打长工》、《小姑贤》、《劝赌》、《卖花》、《卖线》等，称为老八出。后又吸收和移植一些宫廷袍带戏，如《斩黄袍》、《辕门斩子》、《九江口》、《红鬃烈马》等，总共有一百多出。随着剧目增多，行当从三小发展而增加老生、三支生（三须正生）、冤枉生（穷生或称苦生）、正头（青衣）、婆旦、老旦等。演出时舞台上一张桌子、两条凳子。演员表演，拿一把扇子、一块手帕，以拜四门斗子等歌舞身段，表现喜怒哀乐。旦脚上穿黄色或红绿色褂子，下系彩色裙子，头扎彩色绣球。生脚戴顶毡帽或小生巾子，身着褶子。丑脚戴针缨子（又称"面花"），上穿衩拉衣，下配两个靠腿，八字胡卡。总之与农民生活相近。

嗨子戏兴盛时，出现了一批演员。如于德法、阎朋、聂和、戴九、袁海坡（瞎老一）、张怀仁、王玉枣、周国平、董国锋、程宽贞（小稀芽）、王寅辉、王寅山、程兆佩等十二人，对嗨子戏形成、发展和传播，都做出了贡献。

中华人民共和国成立后，在党的"百花齐放，推陈出新"方针指引下，嗨子戏逐渐兴盛起来，农村业余剧团不断建立。1958 年 10 月，阜南县建立了职业性的嗨子戏剧团，并开始组织新文艺工作者与老艺人合作，从事剧目、音乐、舞台美术等各方面改革与建设。1963 年成立阜南县嗨子戏剧团，招收学员，为继承发展嗨子戏培养新生力量。

端公戏　流行于寿县、霍邱、六安等沿淮地区。

端公戏的起源，曾有两说。一说是由歌发展而来。寿县古为楚都，巫风颇盛。巫师活动遍及乡里，巫师俗称"端公"，从事替人驱神祛鬼，祈福避祸的迷信职业。其所唱曲调，称端公调。

端公的扮神舞蹈、歌唱，皆以神仙鬼怪的荒诞离奇故事为内容，招来群众围观取乐；后受戏曲、曲艺影响，不断增入娱人的内容。如演民间故事，或唱流传的戏文，由一两人坐唱，发展到多人分唱，称之为"板凳戏"。于是由单一的〔神调〕唱腔，发展成〔丁香调〕等多种唱法，分喜悦调与悲哀调等。又因不同人物感情的需要，伴奏由原来的神鼓（九连环鼓），改用锣鼓。

另一说端公戏受洪山戏影响而形成。太平天国时期，洪山戏配合太平军进行反清廷活

动，清朝政府以造反的罪名对洪山戏艺人进行大逮捕。艺人冯某从来安、天长等地逃至寿县授艺，因此将原有的洪山戏剧目如《魏九郎背表》、《河神》、《张相打嫁装》等，后来都列入了端公戏的传统剧目中。

清咸、同间，受倒七戏艺术影响颇大，逐渐走上舞台。起初表演仅仅做些生活摹拟动作，后吸收庐剧的表演风格，如开门、关门、上下楼梯、乘舟、掀帘子等动作，以及行路、骑马的舞蹈身段；台上的一条龙、剪子股、别篱笆等，也多半是从庐剧和其他剧种中吸收来的。只有《魏九郎背表》中的"转舞"具有本剧种的特色。在装扮上，和庐剧相似。如头戴帽壳或礼帽（女角男扮），上穿蓝布褂或花布褂，下穿长裙；头扎彩球，有长穗飘于身旁。惟《魏九郎背表》中的魏九郎，头戴黄绿纸糊制的高帽，上方下圆，镶贴黑边，脑后拖个大尾巴；上穿红缎袄，下着红毡裙，脚套云头靴，象征神的化身，也具有本剧种的特点。

端公戏形成后，出现了不少班社和演员。清光绪年间有马德胜班，在寿县瓦埠湖西一带唱端公戏时，当地的端公戏艺人有瓦埠的小潘四；真武庙店的王双财；保义的唐焕得、毕广兆、丁玉传；正阳关的冯聋子；船涨埠的余全标、王维中；炎刘庙的刘金才；湖东的丁彩林、彩发等。至民国初年，端公戏班中出现丁香班，专唱《传丁香》一剧，在寿县闻名一时。群众顺口溜："河西马德胜，河东丁彩林，被窝里钻出个刘国银，端公戏唱得出了名。"

端公戏先吸收倒七戏艺术，后又与倒七戏合班，长期一起演出。至民国二十年(1931)，由马德胜领班的端公戏，先与偶正标倒七戏班合演，终于改唱庐剧。从此，端公戏艺人纷纷改唱倒七戏，端公戏班解体，只有民间业余艺人，于农闲时演唱。

坠子戏　坠子因其唱腔使用坠琴伴奏而得名坠子戏，是由曲艺说唱形式发展而成。早年它是由皖北"道情"结合"莺歌柳"、"三弦书"演变而来，故又称道情班，流行于皖北、苏北、河南、山东，以及河北部分地区。

民国十九年(1930)以后，安徽大鼓、单口坠子、淮北琴书、渔鼓等艺人，遍及淮北农村、集镇，为争取更多的观众，萧县琴书艺人陈兴兰等组织班社，始以戏曲形式演出，名为清音大扬琴班。演出《纯阳戏牡丹》等剧。民国三十一年又转由杜庆祥领班，演唱曲调以琴书的〔四句腔〕、〔凤阳歌〕、〔满江红〕等琴书曲牌为主，偶尔也加进拉魂腔（泗州戏）和梆子腔曲调，无男腔与女腔之分。伴奏以小坠琴和扬琴为主，并以扬琴的三角板领节，加一梆子（俗称二板）。最初的演出形式极为简单，只是把曲艺故事按人物分一下角色，变第三人称的叙事体为第一人称的代言体；动作也无一定规范。无论生、旦，均由男性艺人扮演。服装更为简陋，小生头戴礼帽，身穿大褂，脚穿圆口布鞋；旦脚头顶印花毛巾，上穿花平布小褂，下系一红裙子，脚穿绣花鞋；老生戴麻制的髯口，腰勒大带；小丑头戴破毡帽，腰系白短裙，于鼻梁上涂白粉块。演出以三小戏为主，如《借年》、《潘金莲拾麦》、《何文秀私访》、《王林休妻》等。清音大扬琴班的演出以农村、集镇为主，演出形式以地摊子（又称撂明地儿）为主。艺人都是农民，农忙从农，农闲从艺。

民国三十三年，萧县名艺人李教令（绰号黑大个）和他的弦师王永玉及女艺人史凤侠，先后加入清音大扬琴班，由于李的艺高辈长，班主杜庆祥等人，均拜他为师，并让他领班。在李的倡导和影响下，将琴书曲调改唱坠子〔平腔〕和〔扎板〕，清音大扬琴班改为道情班，奉“道教邱祖龙门派”为祖师。唱腔有以李教令为代表的东路坠子男腔大口，女腔以史凤侠的坤口唱法为主。主奏乐器更换为木板大坠胡（大弦），增加了竹节土板鼓和脚打梆及嗡子等。

自民国三十五年以后，道情班开始从淮北的萧县、砀山、宿县、濉溪一带，逐渐扩展到淮北、淮河两岸，以及豫东、苏北等地，演出场所偏重于集镇的“缅会”（牲畜交易会）、庙会，常用六辆大平车搭一高台演唱，从季节性的演出改为常年演出。节目增加了公案戏，如《曲公断》、《七巧案》、《龙青海》、《审姚大》等，又移植本戏和连台本戏，如《大红袍》、《秦英征西》、《金鞭记》、《薛刚反唐》等，还有一些戏由淮北花鼓戏艺人余华荣、郭建才、吴广志、牛家太等改唱坠子戏后带来的，如《站花墙》、《吕蒙正赶斋》、《高文举赶考》、《琵琶词》等，从而丰富了坠子戏的剧目。随着演出剧目扩大表演艺术处理的需要，改变了原来不用锣鼓，而增设铜器三大件：大锣、二锣（小锣）和镲锅子（铙钹），开始只用于“打头通”，后来才逐渐运用到表演身段里。常用的有〔平板锣〕、〔平夺头〕、〔寒三锣〕、〔快板头〕、〔送板锣〕等打法。同时，也由于演出的剧目增多，唱腔也随之发展，如演唱不同曲艺种类的艺人云集一台，各类唱腔间杂，很不统一，群众称“杂烩面”。

道情班兴起后，流向外省。民国三十七年，萧县道情班在李教令、杜庆祥的带领下，两次西下河南演出。豫东坠子艺人吴宗简等在萧县道情班的影响和帮助下，也组织了道情班（后改为高邱群声剧社）。此时皖北坠子艺人刘元芝（艺名群芳）、郭合银、岳合兰（绰号嗡倒山）等组织坠子剧社，粉墨登场，或称坠子戏。于是河南、山东、河北等地，也相继成立坠子戏班社。从此，演出剧目增多，移植和改编的有小戏与折戏，如《潘金莲》、《小菜园》、《休妻》、《小借年》、《三姐拜寿》、《争灯》、《砍樵》、《拴娃娃》等；本戏和连台本戏有《私访》、《何文秀》、《七巧案》、《香莲帕》、《薛刚反唐》、《红石山》、《屈原》、《炼印》、《清风亭》、《五女兴唐》、《回龙传》、《小包公》、《鱼腹山》、《三门街》、《四大征》（《薛仁贵征东》、《秦英征西》、《狄青征西》、《罗通扫北》）、《大、小八义》、《小、大红袍》等一百多出。

中华人民共和国成立后，地方政府重视坠子戏艺术。1951 年底，萧县人民政府接收道情班，改建为萧县曲艺实验剧团，通过整编，配备了专业干部，充实了艺术力量。如刘元芝、陈元孝、陈元萍，皆是剧团的顶梁柱。群众称“三元”。并培养了朱月梅、孙秀荣、徐云英、魏桂兰等青年演员。他们的唱腔有了发展，如陈元孝的唱腔糅进了安徽大鼓的曲调，发展成坠子戏的男腔大口唱法。女腔也出现了以刘元芝为首的擅用喷口和脑后音的女腔大口，与原来小口唱法形成对比。

1956 年，坠子戏《小菜园》，参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出，获演出奖、音

乐奖。刘元芝获贡献奖状。杜庆祥、朱月梅获演员奖。刁教云获乐师奖。1958年坠子戏《白云五女》,参加省第二届戏曲观摩演出大会。1959年,成立安徽省坠子剧团。同年十月坠子戏《小包公》,参加全省建国十周年献礼演出活动。1963年,坠子戏开始演现代戏,并送戏上门,创造了农村坠子戏小舞台。演出节目有《柳树井》、《党的女儿》、《李二嫂改嫁》、《南海长城》、《柯山红日》、《芦荡火种》等大批现代戏。同时在音乐上也进行改革创新,如曲牌〔喂鸡〕、〔盼楼〕等;吸收梆子戏曲牌,如〔菠菜叶〕、〔小桃红〕等;还增加了幕前曲和幕间曲。

"文化大革命"时期,坠子戏剧团解体,人员下放,资财散落,大量资料付之一炬。1978年,恢复了坠子戏剧团。

道情戏 又称书戏,坠子嗡。流行于阜阳地区。

清道光年间,界首附近始有道情玩会班,因脱离一人单唱的形式,群众称道情戏。它以五人组成,自拉自唱;不化妆,不穿戏衣,唱堂会,或以地摊形式在农村会上演出。在大户人家的客房中演出,称客房戏。同治年间,道情班开始沿沙河流域演唱,时有农村、集镇逢会期,请艺人登台坐唱。光绪年间,界首附近道情班出现名演员,如王德众、郭窝、常原德、孙原德、谷子明、王二跟头、陈原荣等。至光绪末年,开始有小名叫"挪"的女演员登台演唱,轰动一时。其后女演员辈出,以谷喜花(艺名小钢炮)、傅喜贵(艺名机关枪)、朱明仙(艺名三妮)、周明荣等出名。她们的演唱明快、活泼,唱词通俗易懂,多用方言,能一气唱几百句,被群众誉为机关枪、小钢炮、嗡倒山等。特点是以〔渔鼓调〕为主,吸收坠子唱法。

民国十九年(1930),以界首为中心而沿颍水上下的道情班纷纷成立,东至太和、阜阳、蒙城、涡阳;西至河南省的沈丘、新蔡、郸城、西华、太康、周口,形成道情戏的阵容。因各班中聘请梆子戏老艺人传艺,在音乐上受到梆子戏的影响。唱腔中的〔慢板〕、〔飞板〕等,几乎和梆子戏无异。伴奏不用原有的渔鼓、简板,以二胡、板胡、京胡、笙、闷子、唢呐、笛子和梆子戏成套锣鼓代替。在化妆、服饰及表演上,都用梆子戏,从而完全摆脱说唱形式而成为戏曲。

中华人民共和国成立后,界首县建立了少年文工团,培养了一批青少年道情戏演员,先后到阜阳、淮南、合肥等地演出。演出剧目有经过整理的《王金豆借粮》、《打连科》、《马囫囵换亲》、《佘赛花招亲》等,又有根据曲艺书目改编的《张廷秀私访》、《雷公子投亲》、《卖爱姐》、《蓝桥会》等,还有移植梆子戏的《马前泼水》、《对绣鞋》等;也有根据地方发生的事件编成的《白罗扇》、《黄文学父》等。

1960年春,界首文工团参加阜阳地区文艺会演,演出自编现代戏《萧大娘》,获创作奖、优秀演出奖。同年冬,又为安徽省第二次文代会演出《萧大娘》及传统戏《巧鸳鸯》。随后文工团并入界首县淮北梆子戏剧团。

清音戏 流行于太和、阜阳一带。它源于民间曲艺。据传:明末清初,颍州泉河南岸,

有一玄坛法师，他出身名门，弃官归隐，削发为僧。每于古佛青灯之暇，抚筝弹唱自娱，其曲调清雅柔和，人们把它称为“清音”，并尊玄坛法师为清音戏的创始人。

清代中叶，清音流传到太和、界首、亳县等地，所唱的内容较简单，如《大赐福》、《全家福》、《全家喜》等，都是表示吉利的唱词；后又把《赏雪》、《昭君和番》、《三娘教子》等一些戏文故事编成唱词。唱腔又吸收〔淮词〕、〔穿心调〕、〔上河调〕、〔下河调〕、〔咳嗽呕〕等民歌小曲，以及〔太平年〕、〔凤阳歌〕、〔叠断桥〕牌子曲等，使清音唱腔丰富起来。

清末民初，清音在地方兴起，出现了一些唱家，如太和县的张心田、哈西平；阜阳县的徐和昌、张寿之等。太和县的一些清音爱好者，还组织了清音会，县城和郊区有几个班社，唱家城里有孙相时、张之清、章来仪、徐立斋、史老端、耿老厚等；城北范井村的范雨斋、范香浓、范小波三兄弟；沙河南沿的刘老香、黄君武；城东关集胡寨的傅老振，皆各领班演唱。本世纪三、四十年代，他们的后代张天庆、孙荫甫、张雅林等，也是清音唱家。他们大多出自富家子弟，平时友好，相约十天或半月一会，轮流作东，每逢火神爷、土地爷生辰或庙会，以及婚、寿喜事，新房落成，生意开张等，先由会首以帖相请，再相聚演唱，多在客厅和庭院中进行。演唱者必需衣冠楚楚，围桌正坐，手执乐器，按行分角，有一人代唱几角者，称好唱家，通宵达旦不辍。内容多为《陈番词》、《白蛇传词》、《雪梅教子词》、《琵琶词》等。其唱腔一般为四句，舒缓柔和；其节奏强，鲜明充耳；其调上下起伏较大，情绪变化，不觉单调；词为七字、十字，文雅考究。其弦乐有三弦、坠子、琵琶等；打击乐有月鼓、手板、钵盂、引磬等。

中华人民共和国成立后，1954 年太和县组织清音业余剧团，把《秋江》、《拷红》等戏搬上舞台。1958 年 8 月，太和县成立清音专业剧团，从弹唱正式改为戏曲。同时招收学生二十五人，聘请老艺人授艺。整理、移植《十五贯》、《三踡寒桥》、《恩仇记》等古装戏。创作了《年青的一代》、《武季英》等四十余出现代戏。在音乐方面，创作了新四句唱腔，以补原四句之不足。乐队增加编制，乐器增加了锣、钹等，吸收了京剧、梆子剧的锣鼓经。1966 年 4 月太和县清音剧团被撤销，留一个剧组，并入县梆子戏剧团，县文化馆设一清音小组，于 1980 年，演出了《秋江》、《怀念周总理》等改编和创作的剧目，安徽人民广播电台录音播放。

淮北梆子戏　原名沙河调或沙河梆子。流行于淮北地区。

河南梆子流来淮北的具体时间，无法查考。据九十三岁老艺人王金法回忆：小时候听其师所言：清嘉庆间有河南商丘唱梆子戏的杨坦等数人来亳县、临泉等地演唱，并设科班传艺。此后便长期在沙河一带扎根、发展，受当地的风俗、习惯和曲艺的影响，唱腔与原来河南商丘梆子有所不同。它的班社早期多以三、五人组成，不化妆，不穿戏衣，坐在板凳上演唱，称“坐地梆子唱板凳头”。道光二十年(1840)，杨坦的徒弟沈万魁在临泉县韦寨集设科班，收徒二十余人，授艺后皆能登台称好唱手。沈的徒弟郝安荣(艺名郝大麻子)，先后在后衔、郭楼、涧头等地，连科十三班，培养四百余人，于是沙河流域及洪河南北，分别成立十

多个班社。据民国《阜阳县志·文艺卷八》载:光绪二十年(1894)年,颍西土坡集的周殿臣(又名周振清),组织三十余人的小窝(科)班,聘艺人张蛮子,在土坡集连科三班,授徒一百三十余人。此时班社,已逐渐由"一蟒一靠一根笛,小旦穿箱自己的"状况,发展为足够生、旦、净、末、丑等多行当穿戴的衣箱,和八个场面敲打、弹拨的乐器。民国十年(1921),沙河梆子发展流布,南至商城、固始,北至宿县、徐州,西到陈州、商丘,东到淮北、凤台。班社多达六十个,较有名的有阜阳县丁家班,临泉的武举班,界首的顾家班,蒙城的三元班。出现了一批名演员,如唱红脸的胡法(艺名,又名胡玉顺)、梅虎、顾锡轩(名群),唱黑头的有赵新顺、屈振海,旦脚有李传续、朱秀林(艺名朱大鼻子)、达鸡娃子(艺名)、王金法(艺名胖丫头)、王登科(艺名王大眼),女演员有顾秀荣(艺名顾大妞)、顾秀清等。此外还有王振邦(人称活司马)、李俊岭(艺名嗡倒山)等。其中著名的是顾锡轩、朱季林、王登科三人,有三杰之称。沙河两岸流传民谣:"朱大鼻子王大眼,来了个顾群唱红脸。"顾秀荣是淮北沙河地方班社中最早的女演员。

三十年代,沙河梆子开始进入中等城市演出,如王金法领蒙城马家班到上海、南京、蚌埠等大中城市献艺,界首有顾家班进入开封城。至四十年代,是沙河梆子发展高峰,田头地头的群众,都能唱几句红脸、黑脸梆子腔。沙河一带农民群众,喜欢它的表演粗犷豪放,动作简练夸张。沙河梆子吸收当地民间舞蹈和武术,如旦脚运用花鼓灯扇舞、耍手帕等;武戏运用长刀破枪,单、双刀枪,五节鞭、三节棍等,以及艺人自己苦练出的金钩倒挂、滚绳、四十八竿等,都较有特点。

中华人民共和国成立后,沙河梆子发展很快。五十年代阜阳、宿县、淮南等地,相继建立地区、县、市级专业剧团十八个。1960年定名为淮北梆子并成立安徽省淮北梆子戏剧团,其发展进入全盛时期,凡专业剧团皆配备了编导人员。挖掘传统剧目有七百多出;经常演出有五百多出。旦行戏有《断机》、《劝夫》、《妲己》、《陈妙常》等二十多出;小生戏有《提寇》、《换龙》、《杨八郎》、《宛城》、《拜帅》等十多出;小丑戏有《花子拾金》、《双推磨》、《小秃子闹房》、《七错》等十几出;红脸戏有《跪坡》、《临潼关》、《斩子》、《骂阎》、《过五关》等十数出;黑脸戏有《铡美案》、《铡勉》、《王莽篡位》、《八大公》等十多出。同时还改编、创作了一批剧目,如宿县地区剧团演出了《孟姜女》;阜阳地区剧团演出了《寇准背靴》、《捻军颂》、《刘海与金蟾》、《范进中举》以及《重要一课》、《两块花布》等。都曾先后参加过安徽省历届戏曲会演、调演。剧本均由安徽人民出版社出版。音乐挖掘也取得成就,记录传统曲牌达数百种,如〔五马〕、〔二凡〕、〔朝阳歌〕、〔东姬〕、〔八板〕、〔十番〕、〔金叉〕、〔苦中乐〕等皆为常用。在此期间,有一批演员受到奖励,如宿县地区的张福兰(艺名九妮)、王艳玲、朱琴;阜阳地区的顾锡轩、关仲翔、郑莲馨、任华、陈炳钦等,都获得省级戏曲会演各种奖励。至"文化大革命"期间,各地剧团停止演出,演职员被迫改行。

1978年,落实党的十一届三中全会各项政策时,淮北梆子剧团先后恢复,改行的演员

纷纷回团，阜阳地区淮北梆子戏校和艺训班恢复开办，培养了一批中青年优秀演员。

曲剧　原名曲子戏，又名文明曲子、高调曲子、高台曲子。流行于阜阳地区的临泉、界首、阜南等县。

民国二十一年（1932）春，河南省民间曲剧艺人，因灾荒所迫，来到安徽临泉县瓦店、迎仙集等地，以打地摊形式，走乡串村，清唱曲子糊口。民国二十三年，临泉艾亭集人谢振九、谢英才出钱，从河南省新蔡县赵集请来曲子戏演员紫金山、李心和等人，教唱曲子戏三月，成立了振英高调文明曲子班。民国二十六年，临泉祁德新、顾吉甫出面，在鲖城集西头马车场，举办鲖城曲子戏小科班，请柴金山、贾治国等人，教唱三年零四个月，培养出曲子戏演员蒋华池、王春芳、姚凤林等人。接着有迎仙、韦寨、李桥、瓦店、韩东集、土坡集等地，均成立曲子班社。民国二十九年，在界首璇舞台、新舞台演出，历时两年多。这一时期，各曲子戏班社的演出剧目，多是一些生活小戏和折子戏，如《劝技》、《戒酒》、《对花庭》、《蓝桥会》、《祭塔》等。曲子戏的脚色行当基本上以小生、小旦、小丑为主。这时常用曲调有〔阳调〕、〔慢垛子〕、〔上流腔〕、〔扭丝〕、〔快阴阳〕等。从“七七”卢沟桥事变后，开始宣传抗战，演出《血泪深仇》、《卢沟桥事变》等以及一些传统大戏，这时行当从三小发展为老生、小生、武生、花旦、青衣、武旦、彩旦、老旦、小丑、花脸等，以适应大戏的演出。

1949年1月5日，解放后的临泉县成立共和曲剧团。1950年，界首县在义剧社基础上建立了界首新生曲剧团。1954年新生曲剧团以《花亭会》，参加华东戏曲观摩演出大会，郭立仙、蒋华池获演员二等奖，李治国获演员三等奖，刘云山获乐师奖。1956年，新生曲剧团升格为阜阳地区曲剧团，以《避尘帕》参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会，获演出奖。1959年，该团为建国十周年献礼演出了《李素萍》（即《陈三两爬堂》）、《访松江》等。1960年春，阜阳地区曲剧团改为安徽省曲剧团。1963年前后，曲剧发展进入全盛时期，代表剧目有传统戏《李素萍》、《花亭会》、《避尘帕》、《云楼偷诗》、《访松江》、《绫扇与罗帕》、《阎家滩》、《盘夫索夫》等。创作现代戏有《新嫂子》、《两个女货郎》、《育新人》、《送镰》等。

安徽省曲剧团成立后，逐渐配备了专业编剧、导演、音乐、舞台美术人员，健全了剧团的各项制度。在艺术实践中，出现了李子龙、张素芝、任利、张庆才、李培华、彭敏等一批青年演员。

“文化大革命”期间，所有的曲剧团皆撤销，剧团人员大部分下放。服装、布景、导具焚毁，大多艺人流入农村，仍然从事演唱活动。1973年，安徽省曲剧团改名为阜阳地区曲剧团，恢复了建制，将散入农村演唱的艺人收回。中国共产党十一届三中全会后，各地的农村业余曲剧团也逐渐恢复。

洪山戏　原名香火戏，流行于来安、天长县一带。

早年专为民间香火会（牛栏会、开耕会、青苗会、丰收会）演唱。香火会分内坛与外坛两派，内坛演唱称“洪山”；外坛做会名“五岳”，洪山戏从内坛得名。所谓内坛与外坛，起初均

为演唱形式，手敲锣鼓，口唱七字和十字句曲调。因外坛只为香火会演唱，不发展技艺。内坛因其唱腔不受演员音高限制，张开口便唱，且向叙述故事发展，故又称大开口。大会可做三天三夜，小会只有对午时(中午两三小时)，由坛主主持，唱念祷告，说唱神仙故事。民间艺人又将流传于民间的唱本及神话故事，改编成提纲唱篇，祈神娱人，形成了“青布手巾头上扎，老蓝布褂穿在身，手打朝阳得胜鼓，足跳香山五岳神”的最初表演形式。同时，出现了二小、三小脚色行当。从此洪山与五岳逐渐分开，五岳只在民间做香火会，洪山却发展成戏班。如来安地区有朱月华班、姜有松班、吕正德班。于是吸收了民间小调，丰富自己唱腔，有的班把神书编成剧本，开始由坐唱，登上集镇舞台，此为洪山戏的雏型。

清咸、同间，来安地方洪山戏班社增多，便在据神书编演的剧本外，又扩大题材，如《袁樵摆渡》、《唐僧取经》、《魏征斩老龙》、《九郎替父》、《刘全进瓜》、《唐王游地府》，称之为唐六本。主要根据唱本和章回小说编演，还移植其他剧种的剧目，如《洪江上任》、《张郎休妻》、《沉香救母》、《陈三两爬堂》、《合同记》等七十多出。曲调发展有三十多种，常用曲调有十数种，唱腔类有〔七字调〕、〔十字调〕等；祈祷神曲类有〔娘娘调〕、〔斗法调〕、〔泼水调〕等；民间小调类有〔杨柳青〕、〔大补缸〕、〔倒贴〕等。起初其伴奏只用锣鼓，不用丝弦，后用胡琴。其表演也同时发展，既保留固有的特色，如两人歌舞时“推衫子”(两人面对面相互前进后退的十字步)，又吸收京剧艺术，如打“四门斗子”(打舞台四角位置)。还形成正戏前演三出“例戏”，叫做：头出不开口，如跳加官，跳财神，跳判，跳钟馗；二出不动手，演员立台前，手执云帚，口诵歌功颂德之词；三出顺便走，在台上表演《小放牛》。

清光绪年间，来安县施官区的岗埠，有胡锦先洪山戏班，编演《蒲包记》，反映清王朝草菅人命事，官府禁演，勒令解散班社。至民国年间，兴隆乡有姜有松班，常演《擂鼓战金山》、《三代血泪仇》等，因大多以反封建、反侵略为内容，也遭到地方官禁演。“七七”事变后，来安县属于淮南地区路东八县抗日民主根据地之一，先后建立了半塔集业余剧团，施官青锋剧团，半塔干部职工子弟学校业余剧团，半塔孩子剧团。皆属来(安)六(合)办事处管辖，在范长江的领导下，得到办事处主任方毅和新四军二师司令员罗炳辉的支持，开展了抗日宣传活动，又在大众剧团内建立洪山实验剧团，演出《破镜重圆》等剧。于是洪山戏成了地方革命活动的唯一戏曲剧种，演出《保家乡》、《送郎参军》、《从军记》、《孩子们起来吧》、《盘查哨》、《河南灾荒》、《老虎走了又来狼》、《西安事变》、《生产互助》、《吴满有》、《二流子转变》等剧。演员生活艰苦，吃山芋干子；演出条件也很差，以油坊里竹制的油篓作演出照明工具；演出环境更是恶劣，常在敌我双方作战的空隙中演戏，有时遭到袭击，边演边参加战斗。剧团曾参加半塔集、天长县、竹镇集会演，罗炳辉司令员表扬半塔等剧团，是“红色宣传员”，子弟学校剧团是“小宣传家”，并授予锦旗。解放战争时期，剧团曾配合各种中心工作演出。

1957年来安县组建了洪山戏剧队。1958年，成立专业洪山戏剧团，中共中央宣传部任

桂林、苏一平、戴临凤等在来安县，亲自动手帮助挖掘遗产，培养青年演员，指导排戏。演出了《远征高歌》、《万山红遍》、《东风号角》、《红色儿女》等一批现代戏。同时也整理改编了《赶山塞海》、《金镯玉环记》、《六部大审》、《陈英卖水》等一批传统剧目。在音乐方面，也进行了必要的发展，改革唱腔。增加管弦乐伴奏，取得了成果。1965年秋，洪山戏专业剧团与扬剧合并。不久，又撤销洪山戏剧团。但多年来农村中的业余剧团，半职业剧团，仍经常用洪山调演唱。

剧　目

安徽省戏曲剧目总数在两千以上。占绝对数量的是各声腔、剧种自编、移植,大多是出自民间无名氏作者之手,为各班社、剧团经常上演的剧目。其中,青阳腔虽早已绝迹舞台,但保存在岳西高腔的剧目还有二百五十多出;徽剧剧目最多,约一千四百多出,已记录下来的有九百多出("文化大革命"中散失了一百多出);贵池傩戏一直是演出它仅有的《刘文龙》、《孟姜女》等五个剧目;庐剧和泗州戏各拥有剧目近一百五十个;黄梅戏和皖南花鼓戏习惯称大戏三十六本,小戏七十二本,实际数字要比这多一些。占少量的则是出自明、清文人之手,而传留下来以至能演出者为数寥寥。中华人民共和国成立后,新编古代戏和现代戏很多,为剧团演出和出版者大、小戏近四百个。

青阳腔、傩戏和徽剧的剧目,除了少量宣传佛道的《目连救母》、《香山记》、《长生记》等以外,主要分为两类:一类是反映封建社会家庭、恋爱、婚姻等的世俗剧;一类是以历史人物和民间传说为题材的历史传说剧,此类剧目多是改编自各类历史演义的词书平话和小说话本等。徽剧以擅演宫廷袍带戏见长,以反映春秋、战国、秦、汉、三国和唐、宋历代帝王将相的故事居多。其他剧种,则多以民间故事为主。明代徽剧多以旦脚为主的戏,到清代则多以生脚为主的戏(从长靠武打戏到短靠武打戏),这一发展过程,剧目也随之有了相应的发展,如从《昭君出塞》、《贵妃醉酒》到《清风亭》、《牧羊卷》、《天门走雪》等;从《水淹七军》、《淤泥河》到《白水滩》等。傩戏是充满宗教色彩的剧种,可是它仅演出的五出戏中,除了一个神话剧一个公案戏以外,另外三出戏只是在结尾中才有着宣扬佛道色彩的尾巴,内容反映的都是古代的现实生活。

新兴的地方戏,属于花腔类的二小戏、三小戏,多是描写打长工、卖杂货、卖线纱、补缸的、打柴汉、逃荒挑牙虫的,或是卖卜者、采茶女等人的生活情趣。这些生活小戏,互相逗乐,载歌载舞,形成一出出小喜剧。折子戏和本戏大部分是反映家庭伦理、男女爱情的悲喜剧,多以苦难开始,团圆告终。少量剧目是写对邪恶势力的斗争,最后也多是以受害的一方在某种力量帮助下获得胜利而终场。

各剧种剧目之间互有影响。如青阳腔的《织锦记》、《罗帕记》、《还魂记》对今天黄梅戏的《天仙配》、《罗帕记》(又名《三鼎甲》)、《剪发记》,都有着影响或血缘关系。徽剧的《五台会兄》、《滚鼓山》、《高平关》、《铁弓缘》等折子戏,为庐剧等剧种所吸收。还有一部分剧目,

移植自有血缘关系的外省剧种，如黄梅戏、庐剧、皖南花鼓戏所共有的《私情记》、《蓝衫记》（又名《大辞店》）、《小辞店》（又名《菜刀记》）等剧目，皆移植自湖北的花鼓戏。泗州戏的剧目，既有自杂剧、传奇等戏文演变而来者，如《双包案》情节之同于传奇《观世音鱼篮记》，《小金锁》情节之同于杂剧《窦娥冤》等。还有和梆子、道情等剧种相近的剧目，如《三上轿》、《东回龙》、《西回龙》（合为《彩楼配》）、《四告》（相同于河南道情戏和庐剧的《三告李彦明》）等。各剧种在移植剧目过程中，语言都做了通俗化，人物形象和某些情节，按艺人自己的理解作了改动，如庐剧《三结义》，把刘备描写得像集镇上的地痞光棍。

出自文人之手的剧本，明、清时的作品较多。明万历年间，昆曲即在徽州和安庆一带盛行。那时，富有的徽商和官宦们，收罗名演员，组织家班演出，自娱待客并藉以扩大自身的影响。有些文人自编的传奇剧本，也是自演自娱，用以寄兴。明清以来，这类安徽籍的戏曲作家，于史可考者约七十余人，较为知名的有郑之珍、汪道昆、梅鼎祚、汪廷讷、佘翘、阮大铖、龙燮、方成培等。其中有些人的作品，在中国戏曲史上占有一定地位。明代祁门人郑之珍整理改编的传奇《目连救母劝善戏文》，原为宣扬佛道和封建孝道的，但因剧中吸收了一些民间流行的戏曲和故事，如《哑女背疯》、《王婆骂鸡》、《尼姑下山》等，经过时间的淘汰，本戏已很少演出，而这些折子戏却流入各个剧种，成为它们的保留剧目。明代休宁人汪廷讷写的传奇《狮吼记》，怀宁人阮大铖写的传奇《燕子笺》、《春灯谜》等，在当时都是舞台上颇为流行的剧目。至今芜湖市梨簧戏剧团还在演出《狮吼记》的改编本，徽剧、昆曲也把该剧中《梳妆》、《跪池》和《燕子笺》中的《狗洞》诸折作为保留剧目。需要特别提出的，清代歙县人方成培改编的《雷峰塔》，是一部感人至深的悲剧，它是我国有关白蛇故事的戏曲中比较完整而优秀的本子。其中《盗草》、《水斗》、《断桥》，目前还是徽剧、昆曲和有些剧种常演的折子戏。至于汪道昆的杂剧《高唐梦》、《五湖游》等，梅鼎祚的传奇《玉合记》、《长命缕》，佘翘的传奇《量江记》，清代龙燮的传奇《江花梦》等，由于文词追求骈俪典雅，以致艰涩难懂，加以情节难以引人入胜，皆为案头之作，很少见之于演出的记载。

中华人民共和国成立后，随着戏曲的发展，着力于剧目建设工作。一方面，在移植国内不断出现的推广剧目以满足演出需要的同时，大量发掘整理或改编各剧种的传统剧目。如黄梅戏的小戏《打猪草》、《闹花灯》，大戏《天仙配》、《女驸马》、《罗帕记》，都成为有较大影响的剧目；庐剧的小戏《讨学钱》、《借罗衣》、《小艾送饭》、《花园扎枪》，大戏《休丁香》；泗州戏的小戏《拾棉花》、《走娘家》、《打干棒》、《思盼》，大戏《三踐寒桥》、《樊梨花》、《杨八姐救兄》；徽剧的《水淹七军》、《百花赠剑》、《淤泥河》、《出猎・回书》；皖南花鼓戏的《当茶园》、《扫花堂》；淮北梆剧的《寇准背靴》；含弓戏的《刘二姑吵架》；坠子戏的《小包公》；曲剧的《花亭会》等，也都是常演不衰，具有一定影响，成为本剧种的保留剧目。这类剧目是安徽省在中华人民共和国成立后，戏曲剧目建设中成就突出的部分，因而立条也较多，释文力求从新旧剧情对比和整理改编要点的介绍中，反映出其出新的情况，从中记下这一代人对传

统剧目所进行的再创造工作的成就。

另一方面，新编古代戏(包括历史剧、传说剧、神话剧等)起步较晚，成果不太丰富。其中较有影响的，有黄梅戏的《犟地保》、《失刑斩》；淮北梆剧的《捻军颂》、《范进中举》、《刘海与金蟾》；京剧的《初出茅庐》；越剧的《晴雯》和《汤天池》等。

再一方面，便是现代戏的创作。由于安徽的革命斗争烽火几乎烧遍全境，戏曲编演现代戏早有传统。如洪山戏在解放战争时期，便在老解放区编演过《生产互助》。抗日战争时期，黄梅戏编演《姑劝嫂》；泗州戏编演《全家抗日》、《活埋嫦娥》；连古老的岳西高腔在辛亥革命之后，也编演过现代戏《斗水丘》。中华人民共和国成立后，编演现代戏一直十分活跃，数量也很多。如黄梅戏的《泉边上的爱情》、《幽兰吐芳》；庐剧的《程红梅》、《妈妈》、《审椅子》；京剧的《大别山上》；淮北花鼓戏的《新人骏马》；皖南花鼓戏的《春嫂》；泗州戏的《两面红旗》、《摔猪盆》，都是其中较为优秀的。现代戏的创作，既有与戏曲表现现代生活仍处于探索之中相联系，也有与特定时期政治要求和文艺思潮之影响。故产生于"大跃进"年代的现代戏《牛郎织女笑开颜》，和后来的庐剧《审椅子》，泗州戏的《藏锤记》、《过新年》，淮北梆子戏的《红色三少女》等，以及产生于"文代大革命"后期黄梅戏的《小店春早》，淮北梆子剧的《两张发票》等，都带有特定时期的历史烙印。

自1949年中华人民共和国成立到1982年，安徽省在省级以上出版部门出版和刊物发表的整理、改编、创作的戏曲剧本，约为五百零六个(整理、改编的传统剧目一百二十九个，新编古代戏一百二十九个，现代戏二百四十八个)，充分显示了新中国戏曲繁荣的面貌，同时，也反映了戏曲改革与发展的曲折历程。

五十年代，是安徽省戏曲剧目的繁荣时期，突出的成就是整理、改编传统剧目的收获。后来，经过1957年前后的一度翻演旧戏，戏曲剧目队伍的削弱，1958年大演现代戏的冲击，在建 国十年前后，虽出现了新的高潮，但数量不少，而质量却有所逊色。

六十、七十年代，新剧目生产基本中断。后期少量新作，也都明显受到左的文艺思潮的影响。直到中国共产党十一届三中全会以后，戏曲再度繁荣，剧团多翻演过去优秀剧目，新剧作虽迭出不穷，但是能够持久上演的佳作，仍不多见。

一家人　　庐剧剧目。徐卓编剧。写农民张水彬解放后分得土地，日子过得火红。1954年，张积极报名参加农业生产合作社，而老伴张老奶却持怀疑态度。此时，贫农李二叔，因妻死地荒，借了富农鲍老六的六十元高利贷。鲍逼李将地卖给张老奶奶。事为社员得知，大家凑钱为李二叔还债赎地。张老奶自觉有愧，交还土地并和李二叔同时入社，还揭露了鲍老六的从中作祟。

六安县新安区业余庐剧团于1954年演出。导演何超，配曲谢敏，戴秀芳主演张老奶。同年11月，参加六安县青年业余文艺会演，后又参加六安专区和安徽省的业余文艺会演，分别获优秀创作奖和优秀演出奖。

剧本发表在同年中国戏剧家协会主编的《小剧本》月刊,《安徽文艺》和《中国青年报》同时发表。1955 年由安徽人民出版社出版单行本。中国戏剧家协会作为 1955 年春节上演的优秀剧目,向全国推荐演出。1959 年收入中国戏剧出版社主编的《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。并曾译成越南文出版。

一件棉袄　庐剧剧目。原名《结婚之前》。万哲生编剧。写地主钱二姑向周桂仙借了三十块钱,以月利十分转借给回乡木工张大才的叔父张三爹。此时,周桂仙因要与张大才结婚,想收回本利,不再放债。钱二姑逼债,张三爹只好把自己唯一的一件旧棉袄拿出抵债。这件棉衣,原是张大才土改时分得送给张三爹的。桂仙见到棉袄,认出是她死去的丈夫李金德的衣服。由此想起当年地主逼债剥夺丈夫棉袄的惨景。她悲痛万分,泣不成声,从而认识了自己放债的错误。

巢县庐剧团于 1963 年首演。导演毛明玉,李道周扮演周桂仙,陈福锦扮演张大才。演出后颇有影响。同年,由安徽省文化局调合肥演出。

剧本发表于安徽省群众艺术馆主编的《大家演唱》1960 年 10 月号。1963 年 12 月,由安徽人民出版社出版单行本。1964 年由安徽省文联主编的《安徽文学》1 月号转载。1964 年 5 月,北京出版社作为评剧移植剧目收入该社编辑的《群众演唱丛刊》。

一把药草　黄梅戏剧目。吴仲亚编剧。写农村"赤脚医生"周世华,为医治水利工地的伤员,访问民间中医刘秘斋,向其索求祖传治疗跌打损伤的秘方。刘不愿传授。周寻得当年红军驻扎时治伤遗留下来的干草药,依样上山采回了花色不同的两种药草,请刘作出鉴别,刘仍不愿解说。周不得已决心以身试药。当她举起药锄欲伤自己手臂之时,刘为其心之精诚所感动,急忙阻止。并指出两种药草的真伪,献出了秘方。

岳西县黄梅戏剧团于 1971 年 2 月排练,参加安庆地区会演。后经反复加工,与安庆地区黄梅戏剧团联合排练,1972 年元月,赴合肥参加安徽省戏剧调演。导演倪鹤龄,作曲程学勤。刘广慧饰周世华,汪同元饰刘秘斋。剧本发表于安徽省群众艺术馆主编《工农兵演唱》1972 年第一期。

七十二行之外　黄梅戏剧目。徐志松编剧。写婚姻介绍所工作人员郭海燕,与殡葬工人周翔,真诚相爱。郭父长根坚决反对。周翔的母亲,不了解儿子与海燕相恋的内情,到婚姻介绍所去找海燕为她儿子介绍对象。此时,郭长根到婚姻介绍所去看望女儿。他年老行路困难,巧遇周翔,一路受到其热心照顾。这边周母的委托,引起了海燕的不安。那边郭父对其女儿婚姻的暗示,引起周翔的暗喜。终于,郭父摒弃了世俗偏



见，两人当着各自的父母，结成终身伴侣。

安庆市黄梅戏剧院一团于1980年冬演出。导演祖祥云，作曲苏立群，舞台美术设计蔡春山。谢应龙饰周翔，张谷芳饰郭海燕。1981年5月参加安徽省现代戏调演。1982年8月，参加安徽省现代戏赴京演出团，于8月29日为中国共产党第十二次全国代表大会专场演出。演出后，戏剧家马少波、舒强，分别在1982年9月12日《戏剧电影报》，和1982年9月6日《光明日报》，发表评介文章。1982年，剧本发表于《安徽新戏》创刊号。同年收入安徽人民出版社出版的《春嫂》小戏集。

七擒孟获　徽剧传统剧目，属徽昆武戏。与传奇《七胜记》、《三国演义》第八十七至九十回故事相同。写诸葛亮南征，从兴师起，经六擒六纵孟获。后又驱巨兽，擒木鹿，七擒七纵，火烧藤甲，孟获始降服，誓不复反。

该剧保留昆曲曲牌较多，有〔梧桐雨〕、〔山坡羊〕、〔竹枝词〕、〔楚江吟〕、〔浪淘沙〕、〔沽美酒〕、〔水仙子〕等。徽班艺人在演唱这些曲牌时，有了很多变化。因多用徽州语音演唱，故又称“徽昆”。

该剧演出排场大，人头多。唱腔、武功要求严格。过去徽州名班，每到一地，必演此剧，以显示其技艺和阵容。徽班衰败时期，即渐少演出。1957年，安徽省徽剧团曾鉴别演出。由老艺人程松顺、程郁芳主演。

八阵图　徽剧传统剧目，属徽昆武戏。与《三国演义》第八十回故事相同。写吴将陆逊，火烧连营，大败蜀兵，追至鱼腹浦。诸葛亮设八阵图。陆误入，被困不得出。后得到诸葛亮岳父黄承彦的指引，才能走出阵。陆确认诸葛亮的才能高过自己。

该剧为徽班剧目中保留昆曲曲牌较多的剧目之一。各行当脚色出场甚多，有八官衣、八蟒、八靠、八件八卦衣、八堂龙套(每套四人)。过去徽戏名班，新到一地，多首演此剧，以显示其班社阵容之强大，服饰之铺张。

1957年，安徽省徽剧团曾鉴别演出。由老艺人程松顺、王明桂主演。

八达岭　徽剧传统剧目。属徽昆武戏。剧情为明代大将常遇春，奉命北征，其女瑞凤饯行。常攻八达岭得胜，后又与元将伯颜图大战于柳河川，常中毒枪身亡。常瑞凤晋见朱元璋，请报父仇。朱命朱亮祖为帅，瑞凤与李文忠之子玉麟任先锋。大败伯颜图，元顺帝逃走，瑞凤与玉麟成婚。

此戏为徽班常演剧目。演出时八蟒八靠，三十二龙套，规模宏大，气派非凡。多作为新到一地首演，以展示班社的脚色、服饰、阵容之强大。

1956年，芜湖地区代表团参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出，由老艺人程发全主演，获奖状。

九件衣　徽剧传统剧目。写陈玉林进京赶考，向其舅父张景春商借盘缠。适其舅外出，表妹张巧云以九件衣相赠。玉林典衣，恰逢恶霸赵武举家失窃。赵诬认陈所典之衣为

赃物，并将陈送官究办。县官李文斌畏势，致玉林冤死。张氏父女赶到公堂说理，冤未能伸，巧云愤而殉情死。李文斌惊惧，不得不将赵武举治罪，并以自己一双儿女，为陈、张两家续嗣。



此剧表演上有特技。当死者父母赶到公堂怒斥县官李文斌时，李手捧官印，从座位上“扑虎”窜过桌子，手携子女，向陈、张的父母下跪。在自己子女被带走时，李突然晕厥，用“硬僵尸”倒地。

1959 年冬，安徽省徽剧团排演。由老艺人胡耀章辅导。章其祥扮县官，朱秀娟扮张巧云，汪嘉宏扮陈玉林。演于安徽省艺术学院礼堂。在排演此剧前，曾派人到金华婺剧团观摩，向老艺人叶阿苟、翁月仙等学习，丰富了原来徽班演出的表演艺术。1979 年，由陆洪非、完艺舟、乔志良、刁均宁等整理为大型戏，参加安徽省建国三十周年献礼演出。

小菜园　坠子戏传统剧目。又名《龙青海投亲》。系长篇《空棺记》中的一折。杜庆祥、丁德昭（执笔）、陈元孝，根据原单口坠子长篇改编。写山东莱州赶考书生龙青海，途中遇盗。受伤，昏倒在黑松林中。恰遇进城卖菜的老叟王揽宽，将其救回家中。养伤中，龙青海与王女翠云互生爱慕之心。王老夫妇洞悉此情，于菜园中自作媒证，将女儿许配与龙。



萧县曲艺实验剧团于 1955 年冬首演，次年 7 月，参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出。获演出奖、音乐奖及演员奖。1957 年由安徽人民出版社编入《安徽省第一届戏曲观摩演出剧本选集》第一集。1959 年 8 月，收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。1960 年由中国唱片社上海分社，灌制唱腔选段唱片。

小包公　坠子戏传统剧目。又名《智斩赵横》。写包拯赴任凤阳知府途中，获悉当朝权贵赵横，强霸民女，残杀无辜。蒙冤的朱老汉，听说包公上任，偕妇前往凤阳府鸣冤。途经赵府，为赵横恶奴劫持，妄图灭



口销证。包拯知情,故作谦虚拜客,赴赵府请多提携,并诱邀赵横过衙。包拯先审赵府总管赵狗,以此激怒赵横。赵欺包职卑,果中计,咆哮公堂。包以赵狗供词为证,毅然斩赵,并赴京请罪。

此剧由王兴洁(执笔)、陈元孝根据萧县曲艺实验剧团演出的《断疯妇案》本整理。蚌埠专区曲艺实验剧团于1959年排演。导演王晓东、王兴洁;陈元萍饰包公。同年,参加安徽省向建国十周年献礼演出。上海唱片社曾两次录制选段唱片。山东、江苏、河南、四川、安徽等省二十多个戏曲剧团移植演出。

小隔帘 凤阳花鼓戏传统剧目。又名《张廷秀私访》。宁宗宪改编。写书生张廷秀,寄读岳父处。岳父嫌贫爱富,将张逐出。数年后,廷秀考中状元,钦点八府巡按,查访苏州。张假扮乞丐,探访其未婚妻王二英。二英隔帘与廷秀相见,将其父改配于孙姓即将婚娶之事相告,廷秀说明真情,夫妻相认。

此剧为《玉杯记》中一折,全本已不能演出。改编中除净化语言,删去不健康和过于粗俗的细节外,还增强了王二英真挚相爱,不以廷秀沦为乞丐而动摇的品质,并描写廷秀深受感动,道出真情,向二英致歉的细节。

凤阳县花鼓戏剧团于1953年演出。导演李如道、丁笃。张怀山饰张廷秀,杨桂荣饰王二英。剧本收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。

小店春早 黄梅戏剧目。汪存顺、王寿之编剧。写山区供销社营业员春华,将漏油的大缸,卖给油坊小鲁。营业员雪梅发觉后,改售了不漏的缸。顾客大伯又来买大缸,春华闹情绪,拒不出售。雪梅帮助春华认识错误,使春华了解到一分钱商品也是服务。终于售出了好缸,满足了顾客的需要。



安庆市文工团黄梅戏剧队于1973年7月首演。导演罗爱祥,作曲王世庆,舞台美术设计吴会源。雪梅先后由王富珍、甘玉华、郭幼华、丁同饰演,春华由方宝玲、严桂兰饰演,小鲁由周旭春饰演。1973年10月起,先后参加安庆地区戏曲会演、安徽省戏曲调演、汇演。1975年,两度赴北京,参加全国部分省、市、自治区文艺调演及国庆文艺汇演。先后有沈阳评剧院、上海歌剧院等几十个演出单位移植演出。安徽人民出版社、人民文学出版社先后出版单行本。中国唱片社上海分社录音灌制唱片。中央电视台录相向全国播放。1976年4月,上海电影制片厂摄制成黄梅戏戏曲艺术片。

小二姐做梦 泗州戏传统剧目。写小二姐在想象中爱上了一个青年,但无媒人撮合,内心苦闷,她幻想出一系列的喜办婚事的场面。她看到了迎亲的毛驴,听到了喧天的锣

鼓声。她上了毛驴，不断地偷看着她理想中的女婿。她看到了忙前忙后搀亲的婆子，天真活泼的小姑，笑合不拢嘴的公婆。一直到拜天地时，她才清醒，仍还浸在幸福的想象之中。

该剧原为民间说唱演变而成的独脚戏，由戴原陶整理并加以丰富。蚌埠市泗州戏剧团于1961年首演。李宝琴饰小二姐。她一人摹拟想象中的几个人物，性格各异，绘声绘色，逼真传神。1962年，安徽人民广播电台曾录音播放。

三踡寒桥　泗州戏传统剧目。又名《四宝珠》、《小欺天》。完艺舟根据魏玉林口述本整理改编。写宋代东台御史党金龙，在生母朱氏千里来寻时，拒不相认，并连踡三脚，将其母踢下寒桥。幸遇官屠户卢文进搭救，认其为母，收留家中赡养。不久，朱氏之女党凤英寻来汴京，母女相见。朱氏将女许卢为妻，并赠祖传之四宝珠。卢进贡得进宝状元，封西台御史。一日，卢往拜东台，党金龙以四宝珠乃家传珍宝，两人扭至开封府。朱氏出堂作证，痛斥逆子。包公以忤逆不孝罪铡党金龙于狗头铡下。



改本剔除封建迷信部分，删去不必要的如“遇害”，“山寨”等情节和场次。加强卢文进性格中风趣诙谐、憨厚善良和忠实的一面。剔去有损人物形象的油嘴滑舌、插科打诨。强调官高爵显、亲子不亲；崇扬孝道、义子不外的精神。

蚌埠市泗州戏剧团于1957年首演。霍桂霞饰朱氏，李宝琴、陈金凤先后饰党凤英，吴之兴饰卢文进，魏广云饰党金龙。同年5月，参加安徽省庐剧、泗州戏赴京汇报演出团演出。中国戏剧家协会主办的《戏剧报》六月号发表丘扬的《礼失而求诸野》的评论文章。认为改编本深化了主题，活画出士大夫阶级与劳动人民在道德观念、人伦关系上的鲜明对比。并指出此剧风趣幽默，具有鲜明的剧种特色。

1959年剧本发表于安徽省文化局主编的《安徽戏剧》。后由安徽人民出版社出版单行本，并收入该社主编的《安徽戏曲选》。《中国地方戏曲集成·安徽省卷》亦收入此剧。

三挡　徽剧传统剧目。又名《秦琼逃关》。属徽昆武戏。写隋唐时期，皇叔靠山王杨林属将贺方，谗说秦琼私通瓦岗寨义军。事为歌伎张紫燕所悉，盗了令箭，扮差官夤夜告知秦琼。秦星夜逃出潼关。杨林闻讯，派三通人马，追赶秦琼。危急之际，程咬金前来接应，战败杨林部下，同归瓦岗。

此剧为徽班常演剧目。演唱时与其他武昆剧目有所不同，夹以吹打伴奏。徽州老艺人程发全擅长此剧。以武老生行当演出，唱做并重。

1956年参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出。1958年春，安徽省徽剧团，在合肥向中国共产党安徽省委员会汇报演出，并公演于江淮大戏院。由曹尚礼饰秦琼。《安徽日

报》曾发表评论文章，予以赞誉。

三斩子　黄梅戏剧目。桂笑莽于1981年根据《吕氏春秋》中"腹䵍（音吞）杀子"的故事改编。全剧共七场。写刑部尚书郭守宗之子郭金龙，逞凶打死渔民秦老钟。秦子义明告到县衙。县官魏升，逢迎上级，释放了郭金龙，反将义明杖责收监。秦义明之妻杨秀英申冤无门，恰遇她过去曾救过其全家性命之郭尚书返乡，迳去郭府哭诉。郭在审案中发现凶犯乃系其子。此时，秦义明夫妇亦了解此情，县官、郭之岳父梁太师及皇帝，皆向郭求情减罪。郭终以法纪如山，不可更易，判斩了郭金龙。

太平县黄梅戏剧团于1980年10月首演。导演杨剑春，作曲秦企安，舞台美术设计桂笑莽。骆先荣饰郭守宗。1981年元月，参加徽州地区戏曲会演，获剧本创作奖和演出奖。剧本发表于中国戏剧家协会安徽分会编印的《剧本新作》第三辑。

山村新风　庐剧剧目。成龙标根据和县张集公社星火二大队，中国共产党支部书记杨实体嫁女不受彩礼事编剧。写小杨庄社员杨大娘的女儿杨春芳，高中毕业回乡后，积极响应政府大力发展养猪业的号召，担任了生产队的饲养员。她出嫁前夜，还守候在猪场为母猪接生。她又选了四头优良猪种，准备出嫁时作为嫁妆。这样，引发了杨大妈和女儿一场新旧思想的喜剧性冲突。最后，母亲还是答应了女儿的这种选择。全剧语言生动，轻松活泼。

和县庐剧团首演，朱康珍饰杨春芳。1972年参加安徽省戏剧调演，受到广大观众的欢迎。安徽省黄梅戏剧团曾移植演出，潘璟琍饰杨春芳。同时，省内外还有不少剧团移植演出。剧本于1973年由《安徽文艺》试刊二期发表。1975年安徽人民出版社出版了黄梅戏演出本，附有唱腔选段和伴奏乐谱。

大辞店　皖南花鼓戏传统剧目。系《蓝衫记》中的一折。艺人通常以《大辞店》作为全剧的代称。与《胡彦昌辞店》（中辞店）、《蔡鸣凤辞店》（小辞店）通称"三辞"。是花鼓系统剧种共有的流行剧目。写张德和到南京做生意，与店家女相恋，三年不归。其妻何氏请张弟德义到南京去寻找。张弟与店家女发生争吵，一怒砸碎店家招牌。张德和赔礼后，辞别归家。张之三妹，见兄生意失利，索要嫁妆，引起兄妹争吵。三妹迁怒张妻何氏，诬称其嫂在家行为不端，张怒而休妻。何氏被迫离家，途中欲行自尽，三妹自悔赶来相救。兄妹向何氏赔情道歉，一家重归和好。何氏替妹办好嫁妆，并教导三妹如何对待公婆、丈夫，如何勤俭持家等。



全剧十一折，中华人民共和国成立后，发掘记录了九折，计为《绣蓝衫》（何氏为张离家

前缝衣，有专用的〔十绣调〕和做针线活时的各种身段手势）、《采茶》（何氏与三妹采茶，有专用的〔采茶调〕和各式采茶身段）、《宿店》、《打招牌》、《辞店》、《吵嫁》、《休妻》、《赔情》、《劝姑》。其中兄弟闹分家及何氏为德义办婚事两折失传。

皖南花鼓戏《采茶》有李家江、蔡仪莲和刘永濂的两种整理本。分别由宁国皖南花鼓戏剧团和宣城皖南花鼓戏剧团演出。庐剧有《姑嫂怨》（包括《吵嫁》以下四折）董泗珠整理本。1956年由安徽省庐剧团首演。鲍志远饰何氏，孙邦栋饰张太（德）和。李昌霞饰小姑。1957年4月，曾参加安徽省庐剧、泗州戏赴京汇报演出团演出。省内不少庐剧团演出。

大别山上红旗飘　黄梅戏剧目。岳西县黄梅戏剧团集体创作，刘正需执笔。根据民国十九年（1930）岳西县天堂地区清水寨暴动，民国二十四年红军二十八军活捉国民党安徽省代省长余谊密等事件写成。剧本写民国二十四年夏，大别山某地，中国共产党党员老解，以当地民间组织关帝会为掩护，秘密组织农民自救会。对省长阎梦威之母母老虎开展了闹粮斗争。农会领导人玉蓉被捕。老解派人将玉蓉救出，并俘掳了母老虎之孙阎继贵。老解设计赚得了阎继贵的手书，智取了民团枪支。在省长回家欢度春节之际，老解率众化妆进入阎宅，活捉阎家母子。

1959年由岳西县黄梅戏剧团排演。导演潘剑虹，作曲刘正需，舞台美术设计程道生。汪衍文饰老解，查美琴饰玉蓉，吴庆华饰母老虎。1959年9月赴安庆市参加安庆地区调演。同年底赴合肥市参加安徽省建国十周年献礼献出。后，岳西县黄梅戏剧团与安庆地区黄梅戏剧团又共同排练加工。于1960年4月，由安徽省文化局调合肥演出。剧中人老解、玉蓉，分别改由王鲁明、麻彩楼扮演。该剧一直为岳西县黄梅戏剧团保留剧目。在本省各地及上海、常州、镇江等地演出。剧本发表于《安徽戏剧》1960年第五期。

土劣自叹　黄梅戏剧目。陈履安作。写民国十九年（1930）春节，潜山县清水寨暴动后，后北乡被打倒的土豪劣绅陈晓初，唱述对过去一呼百诺、富贵豪华生活的留念；悲叹今日地位低下、劳动衣食的苦处。此剧为仿黄梅戏传统“自叹”小戏的形式而作的独脚戏。作者就是清水寨暴动的领导者，写此剧时为中国工农红军三十四师政治委员。

由当时潜山县苏维埃政府主席王焰才及作者本人先后扮演。在潜山县的官庄、响肠、沙村、汤池、天堂等地演出，观众十分爱听。民国二十年5月，独山镇六安县苏维埃俱乐部以庐剧（倒七戏）形式演出，改剧名为《土豪自叹》。剧本由潜山县革命委员会文化委员会翻印。潜山县官庄乡谱师刘举一刻板印刷。现原件为唯一孤本，列为革命文物藏安徽省博物馆。

女驸马　黄梅戏传统剧目。原名《双救举》。原本故事写举人李兆廷，与冯素珍自幼由父母订婚。后，李父母双亡，家遭火焚。兆廷往冯府借银赴试，冯父顺卿反逼其写退婚。素珍闻讯，约兆廷至花园赠银。不意为其父所察，诬兆廷为盗，贿通南阳知府杨林，将兆廷收监。素珍探监归来，得知布政司刘文举议娶自己为儿媳，乃改扮男装出逃。冒兆廷之名

考中状元，招为驸马。洞房中公主讯明真情，奏请父皇改招李兆廷为驸马，以素珍为二夫人，随行丫鬟春红为三夫人。冯顺卿发配充军，杨林削职，以主持正义之禁卒代之。



王兆乾于1958年根据左四和所献孤本改编。原本二十七场，第一稿改为九场，二稿改为七场。主要改动：一、将冯素珍离家前的戏压缩为三场；二、改写基础单薄的“状元府”和“洞房”两场；三、新写“金殿”一场；四、改刘文举为较重要的人物，并删去杨林等十多个人物；五、重写唱词对白。此改本由安庆专区黄梅戏剧团首演，并参加安徽省第二届戏曲观摩演出大会演出。王鲁明、杨琦先后导演。麻彩楼饰冯素珍。（本卷彩页《女驸马》剧照，因扶植青年演员，麻彩楼主动改饰公主）吴秀兰、田玉莲先后饰公主，王鲁明、丁紫臣先后饰刘文举。二场排练时，导演杨琦对剧本部分场次作了调整，并七场为六场，新加公主洞房说故事情节。

1959年，中国共产党安徽省委员会书记曾希圣指示，由陆洪非根据上述演出本再改编。改编本增加冯素珍胞兄在“状元府”和“金殿”两次出场；为刘文举新写一场单场戏置于“状元府”之前；唱词道白大都经过改写。由安徽省黄梅戏剧团演出。导演洪谟，作曲时白林等，严凤英饰冯素珍，潘璟琍饰公主，王少舫饰刘文举，张云风饰皇帝。此剧已成为黄梅戏保留剧目。后由上海海燕电影制片厂拍摄成戏曲舞台艺术片。1981年，安徽省黄梅戏剧团带赴香港演出。

陆洪非之改本，首次发表于1959年《安徽戏剧》6月号。后收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》中。安徽人民出版社在1959年和1981年出版过两种单行本。1981年版本附主旋律谱。

女审包断　　徽剧传统剧目。写陈世美进京赶考，得中状元，赘为驸马。其妻秦香莲携儿女千里来寻。陈不仅不听王丞相忠告，接纳妻儿，反派家将追杀。香莲夜逃三官堂，自缢求死，为三官神救下，并传授其兵法。时，西夏作乱，秦应征立功。王丞相向皇上奏明原委，羁陈入狱，由香莲登堂主审，历数陈罪。最后，由包公判陈以铡刑。

早期徽班演出全剧，称《赛琵琶》。唱乱弹腔（吹腔、拨子）。后期经常演《女审》或带演《包断》两折，故称今名。两折皆单唱拨子调。安徽省徽剧团老艺人鲍进昌、林天赐曾合唱此两折。《包断》口白多，唱词少，讲究做工；《女审》以唱工为主，有一百单八句的唱词，构成此剧唱腔特色。清人焦循在《花部农谭》中以《赛琵琶》与《琵琶记》相较，认为自《三官堂》以下，“真久病顿甦，奇痒得搔，心融意畅，莫可名言，《琵琶记》无此也！”

长生殿　梨簧戏剧目。张华根据同名古典戏曲名著改编。写唐明皇李隆基与贵妃杨玉环的爱情故事。改编本将原著五十折浓缩为十场。删去《冥追》、《情悔》、《仙诉》、《补恨》等虚幻的情缘描写。集中展示杨玉环对真挚爱情的执着追求，揭示了李隆基的昏庸及安史之乱的后果。语言保持了原剧典雅明丽的风格。1962 年由芜湖市梨簧戏剧团排演。导演李为文，作曲李光煜，舞台美术设计邓晶瑜。黄绵玉饰杨玉环，丁国银饰李隆基。剧本发表于 1982 年《安徽新戏》第二期。同期并刊登题为《委婉蕴藉，寄托遥深》的评论文章。

长命缕　传奇剧本。明梅鼎祚作。作者在《长命缕记序》中说：写《玉合记》(作者的另一作品)"是时道人年三十余尔，又三十余年，而《长命缕记》出。"可见，系梅氏晚年之作。本事出于宋人王明清《摭青杂说》中的《夫妻复旧约》。明刊本《古今小说》中有《单符郎全州佳偶》。明人沈璟写的传奇《双鱼记》，清人崔席之写的杂剧《烟花债》，都是同一题材。全剧三十出。写宋时，邢春娘与单符郎，儿时青梅竹马。符郎赠给春娘长命缕，约订终身。后来，金兵南侵，春娘与其母在逃难中失散，她流落全州，沦为娼妓。单符郎随父勤王，投至大将虞允文部下，屡立战功，被任命为全州司户。在一次宴会上，与春娘巧遇，单同情其不幸遭遇，不计所为，结为夫妇。

此剧语言和梅氏的《玉合记》、《昆仑奴》一样，都十分讲究对仗工稳，一句一典。音韵和谐，连说白也用骈文。因偏重案头功夫，缺少舞台效果，所以演出不多。但此剧第二十一出《证缕》，写符郎装醉，让春娘独陪，符郎故意调戏春娘，春娘拒不相从，符郎说明真相，春娘拿出长命缕，二人乐极生悲，抱头痛哭，悲喜交错，却富有戏剧性。

双丝带　庐剧传统剧目。为三本连台本戏。原本故事写山东莱州侯参将之女美容，夜梦神人点化，至龙兴寺降香，与寄庙攻读的书生龙顺卿相见。两人一见钟情，允订终身，并互赠双丝带以为信物。不意侯参将强将美容许给京官之子陈官保为妻。下聘时，美容赶走媒婆。陈官保怒派周邦正，暗杀龙顺卿。幸周邦正之妻恰为顺卿乳娘，偕龙逃走。途遇强人，乳娘遭掳，龙为神仙救出。侯美容离家寻龙，为其父追阻，美容打败了父亲。路经山寨，救出乳娘，占山为王。龙投京赴考，卖字糊口，为张知县见赏，赠银相助，并将女儿桂美许配。龙赴考，久不归来，桂英扮男装赴京，考中武状元，顺卿同时亦考中文状元。圣命桂英与龙率兵征剿侯美容。阵上，龙、侯相见，终于团圆。



1953 年由金芝、辛人改编，缩为一本戏。情节主要集中在侯美容出走之前。增加了美容打猎追兔与龙顺卿、陈官保相遇情节，加强了美容夜逃、参将逼返、父女反目的戏。全剧至周邦正追杀龙顺卿、美容败周、救龙相会结束。

改本由安徽省庐剧团首演。于1956年7月参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出。导演陈廷榜，配曲周儒松、张嘉明，舞台美术设计王淼。丁玉兰饰侯美容，孙邦栋饰龙顺卿，董广裕饰侯参将。获演出奖及演员奖。该剧已成为庐剧的保留剧目。

剧本收入1957年安徽人民出版社编印的《安徽省第一届戏曲观摩演出剧本选集》第三集。后又收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。

黄梅戏、泗州戏均有此剧，剧情各有异同。泗州戏剧名《反莱州》。

双锁柜　庐剧传统剧目。又名《停丧计》。《安徽省传统剧目汇编》庐剧第六集载有李祝之口述本。原剧故事为：豪富余得水之女布姐，幼与王金柱订婚。后王家遭难，余将布姐另许富户江奇，并诈称其女病故，计骗王金柱之婚书。江家婚娶前夕，布姐私约王金柱来绣楼商讨对策。适布姐姨母前来伴宿，布姐只好将王锁入陪嫁之柜中。次晨，抬入江家。江奇之妹伦姐，夜梦神人指点，应与王金柱成婚。伦姐至嫂房中看嫁妆，得见王，并知其名。便以身相许，将王改锁入自己的柜中。后王与布姐、伦姐一起逃走，余、江二家闹至县衙。布姐等上堂，言明真情。县官判布姐、伦姐与王成婚，并责令余得水赔田二百亩作嫁妆。



1959年，安徽省庐剧团集体改编。参加者陆玉琳、吴铸九、王鹏飞、王柏龄等。后由金芝执笔再改。改动处是：一、清除了糟粕和拖沓的情节，加强了于翠岚（原本中布姐）和王青山（原本中王金柱）的爱情表现和他们同心合力挣脱困境的描写；二、剔除了原本中神仙指婚的迷信，把蒋凤仙（原本中伦姐）改为得知真情，热心相助。并新增于翠岚之弟俊生，押嫁妆同到蒋家，相助成事，后与蒋凤仙相爱成婚；三、加强喜剧的讽刺性；四、新写全剧绝大部分语言。

改本于1959年10月，由安徽省庐剧团作为建国十周年献礼节目，首演于合肥。导演陈廷榜，配曲王柏龄。丁玉兰饰于翠岚，孙邦栋饰王青山。后成为该团保留剧目。其他剧种剧团多有移植演出。

安徽人民出版社于1981年出版了经金芝再加工的修改本。

双赶车　淮北梆子剧目。苏继坡1958年创作。写运输员马妙香，赶马车送水泥去大王庄，并准备顺便看望尚未见过面的公婆。途遇大雪，恰与拉了一车雨布、苇席的老汉王好强相遇。妙香向老汉借雨布、买苇席，老汉不允，妙香只好用准备送给公婆的新毛毯和身上的棉大衣覆盖水泥。老汉深为感动，拿出雨布帮助她盖好水泥。一路叙谈，老汉方知姑娘是未过门的儿媳。既高兴，又惭愧。

1958年由阜阳地区梆剧团首演。导演王义之，音乐设计蒋振昌，舞台美术设计郑国

璋。关仲翔饰王老汉，陈德华饰马妙香。该剧形式活泼，载歌载舞。曾参加1958年12月在芜湖举行的安徽省第二届戏曲观摩演出大会演出。剧本选入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》及《安徽戏曲选》中。

双官谱　庐剧剧目。丁海鲲根据《东周列国志》中即墨的故事编剧。写春秋战国时，齐国大夫即墨，如实呈报灾情，请求宽免钱粮，并拯救饥民赵婉父女，反遭诬陷；而阿邑大夫，瞒报并勒索增缴钱粮，又构陷即墨，诬其霸占赵婉为妾，造成冤狱，但却加官进爵。后来在相国邹忌的私访中，查明实情，表奏齐威王，即墨释冤，阿邑受惩。



1979年由芜湖市庐剧团演出。导演汪维顺，音乐设计毛成龙，舞台美术设计邓秀齐。李仁友饰即墨，郭传江饰阿邑，胡正红饰赵婉。同年，参加安徽省建国三十周年献礼调演。获演出奖、剧本奖及演员奖。1979年7月27日《安徽日报》发表署名文章《历史的一面镜子》，对剧本给予肯定的评价。河南、广东、湖南等省的地方剧团，曾移植上演。

中辞店　皖南花鼓戏传统剧目。原名《胡彦昌辞店》。故事情节前部分和《大辞店》、《小辞店》大同小异，唯结局不同。此剧，皖南花鼓戏结局有两种：一为胡辞店回家后，夫妻争吵，终于团圆；一为胡妻误信讹传胡已死，故而改嫁。胡归来无家。又乞讨回南京，与店家女重返湖广安家。现全剧仅存《叹十里》与《何氏下书》两折。《叹十里》分为前后十里，前十里写店家女追赶辞店而去的情人，是抒发情感的唱工戏；后十里写店家女回家时上山、下坡、过桥和涉水，是做工戏。在后十里表演中，演员手持红巾、彩扇，边唱边舞。不同的身段，配有十种不同的锣鼓。锣鼓有“老牛搔痒”、“八哥洗澡”、“翻田埂”、“两头忙”等专谱，艺人称为十样锦。这些身段，是皖南花鼓戏旦脚艺人必须掌握的表演基本功，表演上具有剧种艺术的独特风格。

水淹七军　徽剧传统剧目。属吹腔拨子戏。写刘备自主汉中王后，命关羽以荆州之师攻襄阳，再攻樊城。曹操即遣大将于禁、庞德，前去救援。庞德勇猛，力战关羽，于禁妒之，移兵于罾鱼川口。关羽夜观《春秋》，勘察地形，决定乘襄阳水涨，开闸放水以攻之。曹军大败，于禁、庞德被擒。



中华人民共和国成立初期，休宁县群乐徽剧团排演此剧。左俊鹏饰关羽，史双奎

饰周仓。参加徽州地区戏曲会演。1957年，安徽省徽剧团老艺人林天赐传授此剧，并成立了由程发全、陈斌、刁均宁等人组成的加工小组，在剧本和表演上作了一些调整。如改变关羽观书时左右碎步、观书后归位之身段，避免与坐帐时动作重复。全剧增加白口，调整并加工唱词，以明确其登山、察地，作放水决策时之心理。《观阵》场唱腔作了一些变动，以更符合人物情感。由章其祥饰关羽，谷化民饰周仓，徐意成饰关平，胡进荣饰庞德。1958年，参加安徽省第二届戏曲观摩演出大会演出。1959年4月，赴上海为中国共产党第八届第七次中央委员会演出。同年5月，赴北京进行汇报演出。9月回合肥，毛泽东主席观看了《观阵》一场的演出，并接见了主要演员。剧本收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。1960年10月，安徽人民出版社出版单行本，并收入《安徽戏曲选》和《徽剧传统剧目选集》中。

天仙配　黄梅戏传统剧目。又名《七仙女下凡》。原剧故事写秀才董永，卖身葬父，孝行感天。玉帝命七女下嫁，赐婚百日。七仙女为董永帮工的傅家一夜织成十匹锦绢。傅员外惊疑，认董为义子。三年长工改为百日，焚契赠银。百日满工，回家路上，七仙女告知董永她已怀孕，赠白扇、罗裙后，重返天庭。董永进宝得官，七仙女送子后归天，董永与傅员外之女结婚。



1952年班友书整理《路遇》一折。改董永为农民，七仙女为思凡下嫁，加强了路遇时的喜剧性细节。由安庆市民众和胜利两黄梅戏剧团同时上演。后经班友书、刘芳松、郑立松、王圣伟等加工。11月应华东区行政委员会文化部之邀，赴上海市演出。王少舫扮董永，潘璟琍扮七仙女，丁紫臣扮土地。演出时，《文汇报》、《大公报》分别发表程芷、张拓的文章给整理本以肯定。北方昆曲著名演员白云生亲到安庆移植此剧。一些部队文工团和兄弟剧种的剧团，也先后来观摩学习。

1953年5月，陆洪非根据胡玉庭口述本改编全剧。删去董永拜傅员外为干父，进宝得官、董娶傅小姐为妻等情节；删去董父等十余人物；唱词多为新写。计《卖身》、《鹊桥》、《路遇》、《上工》、《织绢》、《满工》、《分别》七场。《分别》一场丰富了借物寓情、谐音示意等手法，淋漓尽致地表达七仙女别董前，欲告难言、依依不舍的悲苦情感。

1953年9月，由安徽省黄梅戏剧团排练，在安庆首演。1954年9月，参加华东区戏曲观摩演出大会演出。导演李力平、乔志良，舞台美术设计王士英。陈月环、严凤英先后饰七仙女，查瑞和、王少舫先后饰董永。获演出、剧本、导演、乐师及演员奖。

1955年，上海电影制片厂，根据陆本，由桑弧改编，拍摄影片。严凤英、王少舫主演，获文化部颁发之1949——1955年优秀影片奖。1963年，上海天马电影制片厂与香港繁华影

业公司，合拍宽银幕彩色影片。改名《槐荫记》。由青年演员董文霞、夏承平主演。

1956年以后，安徽省黄梅戏剧团，又参照电影文学本，对舞台演出本作了几次修改。基本稳定于起自《鹊桥》，终于《分别》的六场格局。

音乐设计先后参加者有：潘汉明、王文治、方绍墀、时白林。

“文化大革命”中，此剧列为“毒草”，受到批判。1979年得到平反，恢复演出。1981年，安徽省黄梅戏剧团携此剧赴香港演出，成为黄梅戏流行广泛的保留剧目。

《路遇》整理本，于1954年由安徽人民出版社印单行本。《天仙配》先后收刊于《华东区戏曲观摩演出大会剧本选》、《中国地方戏曲集成·安徽省卷》、《安徽戏剧选》等选集中。上海文艺出版社、中国戏剧出版社、安徽人民出版社，分别刊行单行本，并灌制过多种唱片及盒式录音带。

夫妻观灯　黄梅戏传统小戏。原名《闹花灯》。原剧写锡匠“玩游头”（灯会发起人）归家，告诉其妻说，有人要他打锡尿壶。二人开过玩笑后，又说街上在玩灯，夫妻二人遂上街看灯。

1953年1月，安庆市民众黄梅戏剧团首次进行整理。删去艺人自辱词句、插科打诨道白及唱历史人物的段子。改玩游头为王小六，戏集中于观灯场面。1953年7月，郑立松根据丁紫臣口述本再次整理，改名《夫妻观灯》。删去取笑残疾人的唱段，恢复第一次整理中删去的某看灯者不看灯专看王妻的细节。改部分唱段为道白或为表演。增添了生活情趣。由安徽省黄梅戏剧团演出。导演兼演王小六的演员王少舫，对剧目整理及舞蹈设计有较大贡献。1954年，王少舫与潘璟琍（饰王妻），在华东区戏曲观摩演出大会上演出，获演出奖。1956年，由中国新闻纪录电影制片厂拍摄了纪录片。王妻改由严凤英饰演。

整理本收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》和安徽人民出版社出版的《黄梅剧选》、《黄梅戏传统小戏选》中，另有安徽人民出版社及上海文化出版社出版的多种单行本。

书记搬家　庐剧剧目。汪广润编剧。写某县县委副书记张玉山，决心要到地僻山高、生产落后的嵩山公社去“蹲点”（领导工作，创造经验），回家，恰遇妻子兴高采烈正要把家搬到一幢刚分给的新房中去。夫妻因此发生争执。最后，张说服了妻子，决定把家迁到农村。1975年，首由繁昌县庐剧团演出。导演王修林，舞台美术设计古继庭。杨有余饰张玉山，齐美芬饰张妻高云。后曾改以黄梅戏和皖南花鼓戏演出，参加芜湖地区调演。不久，又决定仍由庐剧演出，并由王柏龄作曲。由省选拔为参加全国调演剧目。安徽电视台、安徽广播电台，都曾录相录音播映。安徽省黄梅剧、蚌埠市泗州戏等二十几个剧团，曾移植演出。剧本由中国戏剧家协会主办的《人民戏剧》1976年第八期发表。安徽人民出版社以此剧为书名，出版了小戏集。

丹枫岭　京剧剧目。曾名《大别山上》、《金刚台》。江枫、徐昧、刘夜烽、完艺舟、丁式平、徐剑鳌（完艺舟、丁式平执笔）等根据《红旗飘飘》、《安徽革命回忆录》等书有关大别山



革命斗争史实，及金寨县革命老区实地考察之资料创作而成。写三十年代初，大别山丹枫岭地区，红军北上抗日。国民党保安大队长桂世侯返乡后，移民并村，贩卖红军家属。我游击队与地下共产党员洪冬花取得联系，潜入地主杨柳花家。打死杨柳花，击伤伪联保主任黄马蜂，夺取了枪械粮盐。敌人大肆搜捕，拘冬花入狱，严刑拷打，并以活埋逼其口供。游击队长杨军，集中各区游击队，将敌人一举全歼，冬花和受害群众得救。

1959年，由安徽省京剧团排演。唱腔音乐设计王文才、吴慕耿，舞台美术设计瞿咸骏。剧中人杨军、洪冬花、洪大妈、枫姐、桂世侯、黄马蜂、姚保长，分别由薛浩伟、刘美君、徐鸿培、张惠芝、佟德甫、王鸿喜、郑庭贵饰演。1965年元月，参加安徽省京剧现代戏观摩演出。同年5月，参加华东区京戏现代戏观摩演出。“文化大革命”中，该剧被作为“为王明错误路线翻案的大毒草”而受到批判。有关负责人及剧作者均受株连。粉碎“四人帮”后，中国共产党安徽省委员会于1979年2月18日，作出了《关于坚决推倒“文艺黑线专政论”，为安徽省文联彻底平反的决定》。决定中肯定此剧“是反映大别山老区人民英勇斗争的事迹的”，“一切诬篾不实之词，一律推倒”。对剧本和剧作者“恢复名誉”。剧本收入安徽人民出版社向建国三十周年献礼编印的《安徽戏剧选》中。1982年，剧本经完艺舟、丁式平重新整理，由安徽省京剧团再度排练，于年底参加了省直艺术团体文艺新作调演。

斗水丘　岳西高腔剧目。1929年叶题名根据当时地方一段新闻编成。写一支军阀残部，驻岳西县潜山后北乡，在来榜河、汤池坂、五河等地，滋害骚扰。地方自发组织武装力量，奋起自卫。其时，打入来榜河民团中的中国共产党地下党员徐高燧，英勇善战，率领地方武装，追敌至中关乡斗水丘处，全歼敌寇。激战中，徐不幸阵亡。各界公祭，尊为英烈。

此剧由五河高腔班艺人排练，剧中搬用了不少传统剧目，如《子龙救主》和《黄天荡》等剧中的唱词，在公祭大会上献演。演出时群情激愤，泣不成声。

王小赶脚　淮北花鼓戏传统小戏。写二姑娘王翠兰，春节后想走娘家。可是新婚夫妻又舍不得离开。她想雇条毛驴赶去，当天能够回家。哪知赶脚的王小漫天要价，二姑娘不愿多出钱，经过一番讨价还价，终于成交。因为二姑娘长的漂亮，王小不断偷看，到了娘家，调皮的二姑娘，不给赶脚钱，反问王小要，一路上看她的钱。



此剧语言朴实生动，饶有风趣。专用赶脚调，跳动活泼，优美动听，在淮北群众中广泛流行。王骏根据王玉兰口述本记录并整理。由宿县淮北花鼓戏剧团排演。导演范荫春，音乐设计杨春、王作伦。李桂兰饰二姑娘，王大贵饰王小。在演出过程中，由该剧团编剧杜介，不断加工，已成为剧团的保留剧目。

剧本收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》中。

王二英思盼　泗州戏传统剧目。系《玉杯记》中的一折，而整本戏已久不演出。此折剧情为秀才张廷秀赴京应试，三年无讯。未婚妻王二英朝夕思念。全剧通过她盼十二月，盼四季，颠倒记述别后十二月的时序，和划墙、骂鸡、砸火炉、照镜、摔狸猫等细节，表现了她缱绻的情怀，相思的殷切。



由王溅星、郭清洁整理。生发了某些情节，纯化了语言，增写了大段唱词，强化了剧种说唱艺术的特色。由宿县地区泗州戏劳动剧团首演。以南北两路唱腔相糅合而见长的演员周凤云饰王二英。此戏为独脚戏，以唱为主，唱腔富于变化。周表演细腻，感情丰富。1957年，参加安徽省庐剧、泗州戏赴京汇报演出团，5月6日演出于北京怀仁堂。受到毛泽东、刘少奇、周恩来等国家领导人的观后接见。剧本于1956年，由安徽人民出版社出版单行本。

乌金记　庐剧传统剧目。又名《桐城奇案》。《安徽省传统剧目汇编》庐剧第一集，收有王业明、张金柱口述本。写李宜春花烛之夜，被强贼雷龙杀死，并盗去其妻王桂英陪嫁宝物乌金镯。李母告发，桐城知县陈真林，臆断王桂英与青年塾师周明月私通。将周屈打成招，判斩下狱。周妻陈氏，赶往南京，寻求丈夫的盟兄吴天寿营救。吴熟悉官场，知王已成招定案，越衙难诉。认为只有怀藏诉状，缢死于总督衙前鼓架之下，始可伸冤。陈果如其言而死。吴天寿直面胁迫总督张伦林受理。张不得已下令桐城县复审破案。陈真林四出私访，在吴的帮助下，终于缉拿了凶手。

1954年，王少襄、张华、郑菁士、李骐骥等，根据赵有堂、胡家水口述本整理。改陈氏缢死为碰死，变讼师吴天寿为激于义愤而涉入此案。结尾改为周明月扶柩而归的悲剧。由芜湖市庐剧团首演。参加1956年安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出，获优秀演出奖。由叶耀祥饰总督，王少田饰吴天寿，葛传江饰知县，郑凤霞饰陈氏。1957年，被选拔为安徽省庐剧、泗州戏赴京汇报演出团演出剧目之一，由张华对剧本进行再加工。剧本收入安徽人民出版社编印的《安徽省第一届戏曲观摩演出剧本选集》第八集中。黄梅戏、皖南花鼓戏均有此剧，剧情基本相似。

讨学钱　庐剧传统小戏。写农村暴发户陈大娘子，在年三十晚上，嘲弄前来讨学钱

的贺老先生。说他教书无能还打他儿子，又历数她家如何以丰盛的菜肴款待他，因此，拒付学俸。贺老先生就他提出的住宿和饭、菜、汤、酒、烟等，一一揭露东家的尖酸刻薄。最后，陈氏打一个"两山相垛"为何字谜叫老先生猜，趁机将贺老先生推出门外。



全剧以专用的"讨学钱调"演唱，语言富有喜剧性。1953年春，金芝整理改写。加强了两个人物性格的反差和对比，语言作了清理和加工，由安徽省合肥地方戏实验剧场排练。1954年，参加华东区第一届戏曲观摩演出大会演出。《新民晚报》10月24日发表桑弧评论文章，说此剧"自始至终用的是幽默讽刺的笔触，但却绝不使人一笑了之，在笑声中孕育着沉痛"。王本银以饰演贺老先生而获演员一等奖。王金翠以饰演陈大娘子而获演员三等奖。1957年，此剧随安徽省庐剧、泗州戏赴京汇报演出团。于5月6日在中南海为国家领导人演出。成为庐剧广泛上演的保留剧目。

整理本首先发表于《安徽文艺》1953年第十一期，《剧本》月刊1954年第五期转载。后分别收入安徽人民出版社出版的《安徽戏曲选》、《庐剧传统剧目选》、《安徽戏剧选》，及《中国地方戏曲集成·安徽省卷》和上海文艺出版社1982年出版的《中国民间小戏选》。安徽电视台于1982年摄制成戏曲电视片播放。

白玉带　庐剧传统剧目。又名《白马驮尸》。原剧写书生刘文英进京赶考，途中遇盗，被掠上山。为侠女陆翠萍搭救，并赠能治百病的传家宝白玉带为定情之物。刘宿东京汴梁郊外杨二店中。杨见宝顿起贪心，将刘害死。时，皇太后有病，张榜求医。杨二献宝治愈太后之病。被封为都督之职。陆翠屏得悉刘被害，向包公告状。此时，刘所骑之白马，驮刘尸亦奔至开封。经包公设计，向杨二借得白玉带，使刘还魂，案情大白，判斩杨二。

1959年，由董泗珠(执笔)、陈廷榜改编。删去游地府等迷信情节，增添了《包公挂帅》、《包公装疯》、《智斩杨二》三场。理顺人物关系，突出包公形象，唱词全部改写。1960年，由繁昌县庐剧团首演。导演姚启林。王月荣饰包公，陈业珍饰陆翠屏。后，安徽省庐剧团、太和县梆剧团，及省外一些戏曲剧团，先后移植演出。已成为庐剧常演剧目。剧本于1960年由安徽人民出版社出版单行本。

泗州戏亦有此剧，名《白马驮尸》，剧情基本相同，未经整理，仍作保留剧目演出。

龙女小度　岳西高腔传统剧目。写观音命龙女以美酒、财宝、女色，诱逗新罗国和尚金乔觉，金不为所动，观音放其行。与《游春》、《大度》、《挡狐》等三折组成一组宗教宣传剧。《大度》、《小度》都是目连戏中《试卜》、《试节》的复制品，但两相比较，却发展了剧情，丰富了细节。龙女的挑逗，具体坦露，曲词流畅，多用排比短句。"调情"一段戏，有四十多句对

唱，环环相扣。唱腔中有“九板十三呃”，是岳西高腔的典型唱腔之一。这出戏的抄本，在民间流传甚广，旧时多以敬神演出。岳西县白帽高腔班，演此剧时，锣鼓用“大打”，唱腔味醇，独具古风。五河高腔班已故艺人王英时，年轻时扮龙女，享誉一方，一时有“红货”之称。

打百弹　徽剧传统剧目。由清人丘园《虎囊弹》传奇衍变而来，故又名《虎囊弹》。写宋时花子奇诬告其义父赵恺，窝藏王犯鲁达。赵被屈打成招。赵妻王、金二氏替夫奔往太原府申冤。路遇刀笔何业包，为其写状。状成，知他俩是要往两山总督尤元景处告状，怕受牵连，撕去状纸，并告知太原府辕门设下虎囊弹，投诉者先打一百弹，不死才能准状，劝她俩不要去送死。金氏凭记忆将状词血写罗裙之上，王氏承受百弹之苦，金氏递状，始准公断。



衍变后的剧本唱词，已由曲牌体发展成板腔体，成为“皮黄”剧目。1959 年，安徽省徽剧团演出了其中《写状》一折。老艺人方友林饰何业包，王阿凡饰王氏，胡成金饰金氏。何业包以丑行表演，动作机巧，神态诡秘，语言风趣，成为此剧特色。1960 年，李霍勤整理全剧，改王氏为金氏随身丫鬟，何业包改为砍去右臂的刀笔，删去投状先经中军尤正的情节。程继武饰何业包，程素姿饰金氏，谷化民饰尤元景。1961 年首演于上海中国大戏院，受到观众和专家的赞许。《新民晚报》于 3 月 18 日，载赵景深《谈〈打百弹〉》一文，对整理给予肯定。

打芦花　庐剧传统小戏。故事取材于“二十四孝”之一。写春秋时，闵直公继室李氏，于丈夫外出时，以芦花为衣絮，为前妻生子闵损成衣。闵直公发现此情，请来岳父母评理。李氏狡辩，不认己错，闵直公欲写休书，遭其父训斥。并在闵损的哀求下，李氏终为“母在一子寒，休母三子单”的情理所感动，痛悔己过，全家和好。



1953 年，金芝根据老艺人张金柱口述本改编。清除了愚孝的糟粕，加强了人物性格的描写，深化对虐待前妻之子这一世俗观念的贬斥。语言作了改写，形成几个主要唱段，以发挥庐剧善于抒发悲凉情感的演唱特点。由安徽省合肥地方戏实验剧场排演。1954 年，参加华东区第一届戏曲观摩演出大会演出。鲍志远以饰演李氏获演员二等奖。音乐设计为沈执、何合浓。主要唱段灌制成唱片，多次再版。成为庐剧的保留剧目。改本于 1953 年由安

徽人民出版社出版单行本，后收入该社出版的《安徽戏曲选》、《庐剧传统剧目选》。1982年，安徽省电视台摄制了戏曲电视片播放。

打龙篷 徽剧传统剧目。源于《残唐五代史演义》。写柴荣登基后，南唐李豹在陈桥摆下百日大擂。已胜九十九擂，最后一擂，为赵匡胤妹夫高怀德打败。柴王因其父死于高怀德之父高行周之手，故对高不仅不加封赏，反要将其斩首。赵匡胤、郑子明力保未成，郑怒打龙篷，与柴王辩理。柴王追思前情，赦高并封其为万里侯。



该剧属宫廷戏，但却带有浓厚的农民生活气息。郑子明和赵匡胤扮二花脸，唱拨子调，表演活泼风趣，显示出徽剧表演艺术的乡土特色。为老艺人程发全、程松顺之拿手戏。1958年，安徽省徽剧团曾由"二程"主演，梅兰芳看后，在《安徽文化报》撰文称赞："从剧本到表演，都保存徽剧的特殊风格，是一个值得推荐的好戏。"剧本收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。

打桃花 嗨子戏传统剧目。又叫《鞭打桃花》、《三打桃花》。写苏柏栋携子居官外地，续弦吴氏对前妻之女桃花，百般折磨，于经堂、花园、磨房三处，三次毒打。生母阴魂搭救，幸免于死。逾年，吴氏在食物中下毒，欲害桃花，适为苏返家而误食。神仙搭救，死而复生，休妻平恨。



周学忠(执笔)、吕乃宣根据袁海波口述本改编。缩三本连台戏为一本六场戏。改桃花为苏府丫鬟，增加吴氏侄子吴能、长工二小两人。剧情改为苏百万欲纳丫鬟桃花为妾，吴氏要将桃花嫁给吴能，苏不允。吴氏妒恨，借机三打桃花。并欲毒死桃花却为苏误食毒物。长工二小，帮助桃花越墙逃走。改本由阜南县嗨剧团演出。导演吕乃宣，作曲周学忠。谢学芳饰桃花，吴传芳饰吴氏，周国平饰苏百万。1959年，参加阜阳地区会演。1963年，去豫南、皖西、皖南等地连演百余场，成为剧团保留剧目。

打猪草 黄梅戏传统小戏。又名《偷笋》或《扳笋》。写村女陶金花，打完猪草，到竹园偷笋，被看园的男孩金三矮子逮住。金踏坏了陶的竹篮，引起争执。后，得到谅解，言归于好。

1952年4月，郑立松整理。由安庆市民众与胜利黄梅剧院联合排演。在边排边改过程



中，导演王少舫，演员严凤英（饰陶金花）、丁紫臣（饰金小毛），对剧目整理，提出了不少有益的修改意见。整理本将猪草地与竹园合为一处，改偷笋为不慎碰断竹笋，金三矮子改名金小毛，删去不健康语言及无意义的插科打诨。1954 年参加华东区第一届戏曲观摩演出大会演出，获剧本二等奖。贺绿汀等在报刊上发表评论文章，赞此剧“真实地反映出劳动人民的音容笑貌，和朴实、勤劳、乐观的思想品质”。此剧富有民间生活色彩，尤以其中“对花”民歌，在农村广为流传。

改本收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》，和安徽人民出版社出版的《黄梅剧选》、《黄梅戏传统小戏选》中，另有安徽人民出版社及上海文化出版社出版的多种单行本。

打孟良　泗州戏传统折子戏。写宋辽交战时，宋元帅杨六郎在北国被困，遣孟良回天波府搬兵。烧火丫头杨排风，自愿赴援。孟良轻视排风，两人当众比武。孟良为杨排风战败，佘老太君乃命杨排风出征。



饶洪钊根据王慎志、王井文口述本整理，由濉溪县泗州戏剧团首演。导演饶洪钊，音乐设计刘克其，舞台美术设计王振汉，灯光设计孔宪堂，王玉宝饰孟良，魏胜云饰杨排风。1956 年 6 月参加宿县专区戏曲会演，获创作奖。同年 7 月，参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出，获演出奖，导演奖，魏胜云获演员二等奖。

打瓜园　皖南花鼓戏传统小戏。写费大娘想念出嫁的女儿，约文姐作伴，前去探望。路经瓜园，见满地瓜果香甜，两人猜瓜、对瓜，打赌猜着就吃。为看瓜的孩子龚继来发现，认定他俩偷瓜，发生争执。最后，说清了“甜瓜栗子枣，行人拿着咬”，想买没见人，已留钱作价等情由，消除误会，结成友谊。



1954 年，由刘永濂整理改编。删去了大娘约文姐有心偷瓜、恶劣庸俗的辱骂扭打和色情下流的情节。重新改写了对瓜、猜瓜和看瓜孩子出场以后的戏。着重描写江

南美色，乡土风俗和孩子们天真无邪的情感。1954 年，郎溪皖南花鼓戏剧团首演。导演王运威、齐荣华，配曲汪振华、韩文秀。胡岚亭饰费大娘，陈兰英饰文姐，杜庆荣饰龚继来。同年，参加华东区戏曲观摩演出大会演出（龚继来改由广德县花鼓剧团黄相忠扮演）。胡岚亭获奖状，陈兰英获演员三等奖。

《安徽文艺》1955 年第三期首刊。后收入《中国地方戏曲集成・安徽省卷》、《安徽戏曲选》及《皖南花鼓戏传统剧目选集》。上海文化出版社出版了单行本，并收入该社 1982 年编辑的《中国民间小戏选》中。

打补钉　皖南花鼓戏传统剧目。写一青年寡妇，带着刚满周岁的遗腹子，纺纱绩麻度日。她对单身汉的表哥默默相爱，但顾虑表哥是否疼爱其子。一天，表哥请她补衣服，她趁机提出要表哥帮她带孩子。她到厨房补衣、做饭，观察表哥对孩子的态度。当她发现表哥很疼爱孩子时，她借物寓情，通过补衣、种地、做家务、修屋补漏等倾诉衷肠，终于结合。



此剧有专用的男、女“打补钉调”，明快优美。表演仅凭一条手巾、一把扇子，演员形象地表现晒衣、纺线、奶孩子、劳动生产等动作，以及她细微变化的情感。1959 年，刘永濂整理。1961 年，由芜湖专区皖南花鼓戏剧团首演。导演陈仲美。耿心月饰寡妇，洪振国饰表哥。演出后，上海戏剧学院曾特邀此剧组演员作示范性教学演出。

改本于 1963 年由安徽人民出版社出版。

打干棒　泗州戏传统剧目。为《张四姐闹东京》中的一折。写玉皇四女张四姐，不堪天廷寂寞，到万花山游玩。遇见打柴汉崔自成，顿生爱慕之心，欲与其匹配成婚。张对崔虽经百般地哄、劝、吓、逼，崔仍怀疑张是女妖，拒不应允。崔逃回寒窑，拟向其母诉说遭遇之事。张知崔是孝子，便早变成崔母，命其允婚。崔仍不放心，背母逃走。途中，四姐向崔吐露偷下凡间真情，崔为四姐痴情感动，终于允亲。

1953 年，完艺舟根据魏玉林口述本改编。原本淫词秽语很多，泗州戏艺人有“要得浪（淫荡的意思），《打干棒》”之说。同时，还存在“七世不团圆”的迷信色彩。改本剔除其糟粕部分，保留了通俗易懂、具有浓厚民间色彩的部分语言。突出崔自成诙谐风趣、憨厚诚实性格，着力描写张四姐热情大胆、强烈追求爱情，以及两人性格差异所形成的喜剧性。

该剧由滁县泗州戏剧团首演。刘子珍饰张四姐，张立本饰崔自成。1954 年，参加华东区第一届戏曲观摩演出大会演出。导演张力。李宝琴饰张四姐，获演员一等奖，高久亭饰崔自成。1957 年，参加安徽省庐剧、泗州戏赴京汇报演出团演出。5 月 6 日于怀仁堂演出，

党和国家领导人毛泽东、刘少奇、周恩来等观看演出并接见了全体演职人员。

剧本由《安徽文艺》首发，安徽人民出版社出版多种单行本。后收入《安徽戏曲选》、《中国地方戏曲集成·安徽省卷》和《泗州戏传统剧目选集》等。

打枣　庐剧传统剧目。系《梁祝姻缘》中的一折。全本已不演出，此折常单演。写梁山伯、祝英台、马文才三人，同塾共读。一日，师母打枣，英台暗藏红枣留与山伯尝新。事为马文才识破，马对祝是否女扮男装，早有怀疑，借搜枣调戏英台。被塾师撞见，师母出面调解，得以平息。

李骐骧根据伍成开口述本改编。改马文才为师妹，误认英台为男子而暗中相爱，借打枣相赠表示爱慕，为塾师发现而引起误会，形成一场喜剧。由芜湖市庐剧团首演。祝英台由陈淑兰扮演。1959 年，参加安徽省庆祝建国十周年献礼演出。1960 年春，芜湖市庐剧团赴上海演出，由上海电视台现场直播。

剧本发表于《安徽戏剧》1960 年二月号，并收入《庐剧传统剧目选集》中。

出猎回书　为青阳腔的传统剧目。本事见宋无名氏《五代平话》、元人《刘智远白兔记》传奇。此剧由《白兔记》中几个散出组合而成。《出猎》、《回书》取自岳西高腔手抄本，《井台会母》取自《精选南北时尚徽池雅调》散出。剧情写刘智远之子承佑打猎，箭伤白兔，追至井边，见李三娘，讯问后，疑为其亲生母。承佑受托带书归。告其父。父内心自责，遂以实情告之，并应子之求，接回糟糠之妻。



1959 年，刁均宁整理。略去《回书》中刘承佑的晚娘出场戏，适当合并剧中一些重复性唱段，删去一些口白，并在唱词中增加一些插白。安徽省徽剧团以青阳腔形式排练演出。李太山饰刘承佑，吴小燕饰李三娘，章其祥饰刘智远。音乐设计陆小秋，艺术辅导安淑英。1961 年 3 月，演出于上海。中国唱片厂全剧录音，制成唱片。同年 10 月，全剧作了艺术加工，刘承佑改由汪静仙扮演，李三娘改由杜淑萍扮演，刘智远由李龙斌扮演。后为全国徽调皮簧学术讨论会演出。已成为安徽省徽剧团的保留剧目。安徽人民出版社于 1961 年 11 月出版单行本。

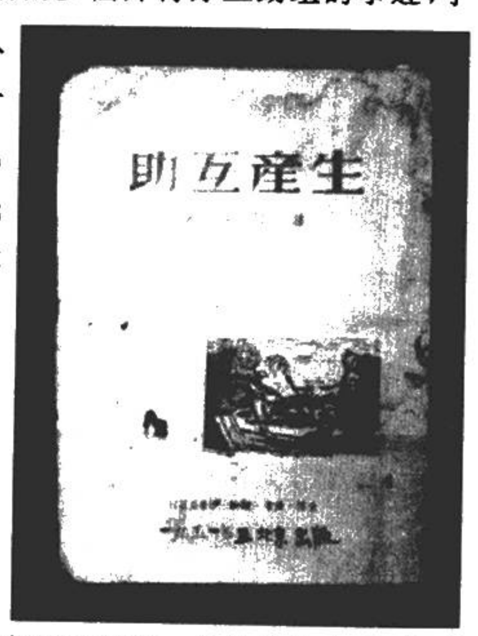
生死板　黄梅戏传统剧目。原名《凤凰记》、《张孝打凤》。源于东汉末年赵孝、赵礼兄弟争死的故事。元人秦简夫有《孝义士赵礼让肥》杂剧，写异母兄弟张孝、张礼，兄友弟恭，孝名远扬。时，皇帝有命，需备二十四名孝子人头，为国母治病。已斩二十三人，最后一名定为张孝。孝去青龙山打凤，恰遇捉拿他的公差。孝央求次日天亮前去公堂受死，得允。张礼闻讯，冒充张孝，急往公堂。张孝的父母及妹巧姑，也同奔公堂。公堂上，继母李氏，诡

称己子张礼为张孝。县令和钦差只好令弟兄抢夺生死板为定夺。两人争抢死板，仍无法定。于是烧香求神，县令同情张孝，授计巧姑装神，钦差信神语，以假人头回朝复命。

此剧原为老艺人柯砚秋之拿手戏。1959 年，汪自毅根据张守宽口述本改编，易名《孝子冤》。改编本将糊涂的包拯改为清廉的县令，增加《别母》一场戏，突出继母贤德，吸收汉剧中某些情节，增加巧姑和钦差两个人物。发展大量科白，使《公堂》一场戏成为全剧之核。由安庆市黄梅戏剧团首演。导演罗爱祥，作曲程学勤。罗爱祥饰张孝，左祥云饰钦差，张艳芳饰巧姑，吴来保饰公差。10 月，参加安徽省向建国十周年献礼演出。成为剧团保留演出剧目。

剧本由《安徽戏剧》1959 年第三期发表。安徽人民出版社曾改名《生死板》出版单行本。后由作者改名《慈母泪》，改孝子为孝女。1982 年，作者与沙丹合作，易名《杜鹃女》，改为戏曲电影剧本，由中央新闻纪录电影制片厂拍摄成戏曲艺术片。

生产互助　洪山戏剧目。缪文渭根据天长县铜南乡仙井村办互助组的事迹，于 1944 年写成。故事为贫农毛二杠子和地主张不明，误认为生产互助是“慢性共产”。二流子王小溜也与毛、张一鼻孔出气。村长强迫他们三人，和富农杨玉明、中农赵飞雄、贫农钱五、李炕尿等，成立互助组。不久，便因谁家先割麦问题，及王小溜造谣说，毛妻与张有男女关系等事而闹垮。指导员了解原委，批评了村长强迫命令的工作方法，将自愿结合的杨、李、赵、钱四家，组成新的生产互助组。时值割麦时节，王小溜生病，互助组为他义务割了麦，并在短期内将全组麦子收完。此时，毛二杠子、张不明因雇工三次落空。互助组又帮助他们两家收了麦。感动了他俩，先后都加入了生产互助组



1944 年 7 月，由新四军抗日根据地天长县铜城镇青年剧团首演。主曲为洪山戏，并采用民间小调十六种，号子五种，穿插演唱。导演李育五。谢仁宏饰杨玉明，高翔饰毛二杠子，龚平饰张不明，王佩夙饰钱五，方艺饰毛二嫂，程胤饰王小溜子。1944 年 8 月，新四军领导人罗炳辉、范长江、李世农等，观看此剧，称赞这是一台好戏。

该剧定稿得到《淮南日报》主编江凌的亲笔修改。于 1945 年 7 月，首由《淮南日报》刊出。范长江和江凌分别为剧本写了《〈生产互助〉及其作者缪文渭》、《从缪文渭谈大众文艺方向与创作道路》的序言。1948 年，大连群众出版社出版了单行本，1949 年香港新中国书局，1949 年 9 月、1950 年 4 月、1952 年，由北京生活、读书、新知三联书店先后出版。安徽省博物馆、天长县党史资料办公室，现在均有藏本。

失刑斩　黄梅戏剧目。又名《李离伏剑》。刘云程根据《史记・循吏传》中李离“过听

杀人，以身殉法”的故事编剧。写晋文公复国初，整纪严法，励精图治，狱官李离，目睹壶颉轻率断案，错杀无辜，力奏文王制止。文王盛怒之下，革去壶颉狱官职务，铸鼎立法：“失刑者刑，失斩者斩”，并命李离掌管刑狱。壶颉革职回乡，误认其妻与邻人曹文丙私通，欲杀曹。适李离来察访民情，乃制造假案，诱李错杀了曹文丙。后，李离发觉，奏明文王，愿以身伏法。文王有意赦免，李离为了护法，毅然拔剑自刎。

1980 年，由怀宁县黄梅戏剧团首演。导演朱苗根，作曲何晨亮。占仰饰李离，何振杰饰壶颉，宗惠娟饰壶妻，马玉霞饰曹母。1981 年冬，为安徽省现代戏调演大会作展览性演出。

剧本首刊于安徽省戏剧家协会内刊《剧本新作》，复由《江淮文艺》1980 年第五期正式发表。粤剧、秦腔等剧团先后移植演出。获文化部、中国戏剧家协会举办的 1980——1981 年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本奖。

汉家月　京剧剧目。又名《定汉刀》。李力平、柯文辉根据《史记》、《资治通鉴》有关史料编剧。写刘邦死后，皇后吕雉，一面剪除异己，彘戚姬、鸩如意、罢武官、压文臣；一面封诸吕为王，将诸吕之女强嫁给刘邦子侄，从而饿死赵王刘友，逼死梁王刘恢。并将诸吕媵妾之孕子乱为刘氏后裔。太尉周勃，丞相陈平，朱虚侯刘章等共谋，抗诸吕，闯南营，夺兵权，灭吕定汉。



此剧由芜湖市京剧团演出。导演李力平，技导盖世春，舞台美术设计彭庆明。李桂林饰周勃，王小朋饰陈平，孙映照饰刘章，任秋云饰吕后。1979 年，参加安徽省向建国三十周年献礼演出，获剧本创作奖、演出奖等，李桂林、王小朋分获演员奖。

剧本于 1979 年 10 月，由安徽省文学艺术研究所编印为单行本。

东厢会　岳西高腔传统剧目。写北宋东京儒生卫高，父死家贫。岳父张元宰嫌贫爱富，逼退婚约。岳母杜氏，挽留卫高。其女桂英，约卫高夜会于东厢书斋。两人海誓山盟，并赠定情信物及考银，勉夫进取。时值铁柱雷兴兵造反，卫投笔从戎，为王师先锋。卫率军与铁对阵，讯明卫乃铁故友之子，遂罢兵休战。铁封卫高为西侯王，衣锦还乡，与桂英终成夫妇。

此剧在历代高腔艺人演唱中不断改进，结构完整，戏文通俗。张府家院这个人物，不仅爱憎分明，而且风趣幽默，插科打诨，贯穿全剧，形成喜剧色彩甚浓的特色。唱腔多滚唱加滚白。全剧不分折和出。清末民初时期，此剧为民间高腔班的常演剧目。东至县利安乡目连戏老艺人苏天军藏有手抄本。人物上下场皆注有表演提要，并附有〔急急风〕、〔文纽丝〕等锣鼓经。

四告　泗州戏传统剧目。写秀才李彦明中状元后，谎称未婚，招为驸马。李家乡遭灾，父母饿死。妻皮秀英卖发安葬，乞讨寻夫至京。秀英得悉夫情，趁李彦明查看御街之际，拦舆告李彦明四大罪状：一告李彦明之弟彦贵的岳父黄彦忠嫌贫爱富，诬婿为盗；二告县官郭德平贪赃枉法，将彦贵苦打成招入狱；三告自己的亲兄，随行来京，途中勒死亲妹，图财害命；四告李彦明不忠、不孝、不仁、不义。李将秀英带回驸马府，向皇姑道明真情，一再央求，终于相认留府。



苏民改编。精炼了剧情，删掉了一些宣扬封建道德的糟粕唱段，增加了皮秀英和皇姑相认一场戏。由濉溪县泗州戏剧团首演。导演饶洪钊，音乐设计刘克其，舞台美术设计王振。赵天玉饰李彦明，王素梅饰皮秀英。成为剧团常演剧目。1957年4月，剧组随安徽省庐剧、泗州戏赴京汇报演出团在北京演出。《工人日报》4月20日载李诃《〈四告〉这出戏值得看》文章，给予肯定。

庐剧名《三告》，情节基本相似。有刘定九整理本，由合肥市庐剧团演出。

台湾来的“女客”　京剧剧目。又名《五一前夜的战斗》。王子融根据同名小说改编。写国民党兵退台湾不久，派遣女特务于兰花，深夜空投，乘过路的火车逃离现场。事为公安人员发现，及时捕获。审讯中了解敌情。我派女公安吴芳萍，假扮于兰花，打入敌人内部。先在公园与潜伏特务陆木子接线，后与伪装神甫的华威陵在教堂见面。芳萍与敌特经过了多次惊险而又机智的周旋，终于破获了隐蔽很深的特务组织。

此剧由滁县地区京剧团排演。导演刘宝元、苏修华（特邀），音乐设计林德禄、王连华，舞蹈设计张德荣、郎海彦等，舞台美术设计王子融，司鼓王世昌。朱桂兰、冯忆梅先后饰芳萍，张德荣、刘来顺先后饰公安科长，郎海彦饰公安人员小赵，朱家骥、刘宗台先后饰陆木子，卞范吾饰华神甫，张荣鸾、赵国贞先后饰于兰花。排演中，对运用传统表演程式表现现代生活作了探索。要求既有时代感，又能自然协调。1958年12月，参加安徽省第二届戏曲观摩演出大会演出。1959年，在武汉市演出时，武汉京剧院著名演员袁宝森、管公衡看戏后说：“既有时代气息，还是京剧风格”。在南京市演出，一周戏票，预先购空，连演月余满

座。九江、长沙、南昌等地也是盛演不衰。山东临沂、四川成都、河南信阳、湖南长沙等京剧团，先后移植演出。

剧本于1959年，由安徽人民出版社出版并附有剧照。

刘海与金蟾 淮北梆子戏剧目。郁明昆根据蒙城一带流行的民间神话故事编成。写王母瑶池的金蟾，触怒了王母娘娘，被贬下凡。坠入古井，并交石头人监督。金蟾化作少女，结识了勤劳朴实的种菜青年刘海，两人产生了爱慕之情。为解救金蟾出古井，刘海勇斗石头人，并从他的头中取出金钱。刘系金钱入井，救出了金蟾，结成美满姻缘。



此剧首由蒙城县梆子戏剧团排演，后由阜阳地区梆子戏团演出。于1956年参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出，获优秀演出奖。导演刘知非、郁明昆，音乐设计王勇、冯朝阳，舞台美术设计李东山、李登太、郑国章、金长荣等各分获不同类型奖。李明德饰石头人。安徽省黄梅戏剧团曾移植此剧，安徽省歌舞剧团曾据此剧改编舞剧。戏曲剧本编入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。

刘二姑吵嫁 含弓戏传统剧目。写少女刘二姑想嫁给自己心爱的庄稼汉何三笑，但遭到肉头财主的父亲刘有贤的反对。二姑以邻女出嫁为由，借故与父吵“嫁”。其父迫于算命先生的危言，只好答应，但却趁机将女儿嫁给有钱的财佬胡三俏。刘二姑不明原委，入洞房时，发现新郎是个干巴老头，于是大闹退婚。财佬无法，只好答应。最后，刘二姑和何三笑结成了夫妇。



该剧由盲艺人俞孟兴口述，郑尚武记录，骆家禄初整理，程志成再改编。含山县含弓戏剧团排演。执行导演骆家禄，配曲王志航、罗和生。许萍饰刘二姑，马正德饰刘有贤，梁正兰饰刘母。1963年7月，由安徽省文化局调合肥演出。唱腔、表演和舞台美术，均风格独特，获观众和专家好评。该剧已成为含弓戏的保留剧目。

剧本首由安徽省群众艺术馆编入《传统小戏欣赏》，安徽人民出版社于1958年出版单行本，中国戏剧出版社编入《地方戏曲选编》第六集。安徽电视台曾录相播放。

刘金定 淮北梆子戏剧目。熊景春、夏茹冰根据京剧、豫剧、曲剧、泗州戏、庐剧等刘金定的传统剧目和民间传说，并参考《宋史》有关史料写成。写宋初，赵匡胤被困南唐（今安

徽省寿县)时，齐山公主刘金定报国无门，设招贤榜。王府千岁高君保，私出汴梁救驾。路过蒙城双锁山，与刘金定相遇。刘一见钟情，与高比武、对诗，高皆不敌，被迫成亲。洞房之夜，高单骑溜走，闯南唐敌阵时负伤。刘知情，兵发南唐，力杀四门，救驾解围。赵匡胤主婚，两人终成眷属。

1981年2月，剧本由蒙城县文化局铅印，定名《高君保与刘金定》。同年12月，由河南开封市豫剧团演出。王敬先饰刘金定。在开封市连演四十七场。中央人民广播电台播放了唱腔选段，中国唱片社灌制了唱片。后，安徽省的淮北、淮南、涡阳、阜南；河南省的许昌、西华；山西省的榆次、晋中等地的梆子剧团相继演出。1982年，阜阳地区戏剧研究室编印的《戏剧丛刊》第一期刊发，改名《齐山公主》。后由蒙城县淮北梆子戏剧团演出，改现名。王影林饰刘金定，苏小梅饰高君保。

刘文龙　贵池县傩戏传统剧目。又名《刘文龙赶考》。有二十二回(出)本和十三回(出)本两种。二十二回本剧情为：玉帝获悉南阳刘世德，七代行善，命梓童将刘世德之子文龙，凡心换文心。并由魁星指点，文章似锦，得中状元，钦封为太子太保。匈奴作乱，文龙奉旨征讨。九天仙女传授其武艺，并赐天书、阴符、宝剑。文龙得胜回朝，加官为西川提督。赴任，为金大、金二两兄弟平冤，并奏明圣上封为文武进士。文龙荣归，由金大代职。此时，文龙妻在家中割股为公爹治病。观音派拐李仙赐丹，公爹病愈。文龙昔日同窗秀才宋中，串通吉婆，以逼债为由，强娶文龙妻为妾。随文龙回家的金二先到刘村，得知此情，怒斥吉婆，又潜入抢亲的轿中，于洞房中痛打宋中。文龙归家，遂将宋中送府勘问。刘合家团圆。太白金星奉玉帝之旨，点化刘家，满门升仙。

十三回本，无平反金氏兄弟冤案情节。宋中强娶事，由刘妻萧氏求神托梦，文龙知情，急速回乡。宿吉婆店中，托吉婆将一包珍珠和一首诗，作为贺礼，送回家中。刘父邀刘赴宴，得以相会，遂将宋中送南阳县发落，以皇封一家而结束。

此剧源于南戏旧篇。贵池县棠溪乡东山吴村，演十三回本中，有看相人张三，以第三人称叙述独白一百多句，类似评话形式，为其他演出本所无。二十二回本，刘街乡南山刘、殷村姚两姓氏族均有收藏。十三回本，棠溪乡东山韩、吴两氏族，姚坡乡新村柯姓氏族均有收藏。皆为七字齐言体，唯有刘街乡荡里姚姓氏族所藏手抄残本，唱词却是长短句的曲牌体。近几年，刘街乡殷村姚姓氏族，每年农历正月，仍按旧习演出该剧。

闯帘　庐剧传统剧目。《梁祝姻缘》中的一折。全本早已不演，此折常单独演出。写梁山伯送走祝英台，回塾，师母交出祝英台定情信物红绣鞋。梁急忙下山，到了祝家。梁、祝隔帘相会。英台告知她已由父母许配马家，山伯悲恸欲绝。英台痛誓："生前不能结夫妇，死后也要同坟台。"

1959年，由张智整理。整理本在"帘"字上做文章，通过隔帘、搬帘、闯帘、毁帘等细节，把戏剧冲突逐步推向高潮，二人的思想感情也得以淋漓尽致的抒发。传统表演的长凳象征

竹帘，演员动作不受实物局限，人物形神可以充分展示。首由芜湖市庐剧团演出。导演李和银。胡正红饰英台，贺大福饰梁山伯。

剧本收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。安徽人民出版社编辑的《庐剧传统剧目选集》亦收有此剧。

后勤部长　庐剧剧目。李平（执笔）、夏时林、李乐群编剧。写1977年夏，某科研所生物学家沈培的冤案得到了平反，重返科研所工作。后勤科干事小黄，将沈安排在一间矮小的保管室里居住。新来的党委书记老董，却为沈让房、修书橱，并劝沈与分离多年的爱人陈静重新团聚。小黄因不了解沈与陈的夫妻关系，对他当年的老师陈静，背后却说了一些瞧不起沈的话，致陈静对党的政策产生怀疑。后，小黄了解到老董就是新来的书记，又了解了沈、陈的关系，深感愧疚，极力帮助沈迁居新房。



此剧首由巢县庐剧团演出。1978年10月，参加巢湖地区戏剧调演。1979年元月，参加安徽省向建国三十周年献礼演出。剧本、演出均获奖。

剧本发表于1979年《戏剧界》。安徽省电视台于1980年曾录相播放。

汤天池　越剧剧目。娄良鸿、张华（执笔）根据《芜湖县志》中汤天池锻铁为画的记载，并糅合萧尺木与胡太守一段画事交往，虚构成剧。写铁工汤天池与胡太守有杀父之仇，汤时谋报复。胡曾骗得当时著名画家萧尺木之画，转献清廷而得到擢升。胡至芜湖萧尺木处拜访。萧闻讯，避居山间不见。萧至山间与汤天池为邻。汤向萧求画，萧不允，汤遂发奋锻铁为画，由此，创造了闻名国内外铁画。胡寻萧于山间。萧斥胡，胡怒，欲杀萧，适为汤天池所见，杀胡以雪父仇。由是，萧、汤遂释前嫌。



1958年，由芜湖市越剧团排演，参加安徽省第二届戏曲观摩演出大会演出。导演兼舞台美术设计张堃安，作曲冯金昌。潘勇亮饰汤天池，朱绮文饰萧尺木，叶子饰萧玉莲。1959年，该剧调合肥市为建国十周年献礼演出。同年11月30日《安徽日报》发表章嘉乐《激励人心的汤天池》文章，称道汤天池“刻苦努力的精神，确给人很大的启发和鼓励”。

剧本于1960年由安徽人民出版社出版。

妈妈　庐剧剧目。石生、嘉枝（执笔）、立奎（执笔），于1980年，根据鄂豫皖苏维埃区



革命斗争生活编成。写1934年，大别山的红军北上，师长詹国梁突围牺牲。詹妻柳英，新生一子，乳名盼盼，欲托孤与苦婶，错过时机。此时，敌人追捕甚急，柳英正欲将此子丢于山崖之时，幸为村姑贺冬兰收养。敌人进村，冬兰因涉嫌被捕。迭遭拷问，又为其父和未婚夫所误解。冬兰受了种种屈辱与痛苦，在苦婶和巧姑的奋力相救下，终于逃出了虎口。她茹苦含辛，历经艰难，抚养盼盼。十三年后，中国共产党领导下的第二野战军(俗称“刘邓大军”)挺进大别山。一天，黎明前，贺冬兰又和原来的敌军相遇。她为了掩护盼盼，不幸倒在血泊之中。幸此时柳英率队赶来，击退敌人。冬兰在弥留之际，亲手将盼盼交给了他的母亲。

此剧由皖西庐剧团排演。导演刘嘉枝，编曲郑鸣，舞台美术设计彭以慈、章丽泉。武克英饰冬兰，梁春贤饰贺秉忠，陈其美饰柳英，杨本清饰贺老三，汪宏云饰巧姑。于1981年调合肥参加安徽省纪念辛亥革命七十周年演出。同年年底，为九省、市文化厅、局长会议演出。1982年9月，赴北京为中国共产党第十二次全国代表大会演出。

剧本首发于《戏剧界》1981年第四期。1982年，由安徽人民出版社出版单行本。中央及安徽人民广播电台、安徽电视台曾录音、录相播放。上海沪剧团改名《母子岭》移植上演。安徽省歌舞剧团改编舞剧《冬兰》演出。

宇宙锋　徽剧传统剧目。又名《金殿装疯》。写秦二世胡亥宠信赵高，赵与其婿匡忠有仇，欲害其全家。一日，赵女艳容归宁，为胡亥所见，欲立为妃。赵高劝女改嫁，艳容矢志不从。她得到哑巴乳娘的暗示，分别在家中和金殿两处，装疯哭闹，胡亥只好作罢。



此剧为正规徽班常演剧目。表演粗犷，唱腔纯朴，其反二簧慢板，一板一眼，有别于目前京剧常演唱的一板三眼节拍，为皮簧戏中少见。1959年安徽省徽剧团老艺人王阿凡，传授此剧。吴小秋扮演赵艳容。1959年冬，首演于合肥市江淮大戏院。后，徽州地区徽剧团也常演此剧。成为徽剧常演的保留剧目。

休丁香　庐剧传统剧目。移植自端公戏，仍唱“端公调”。本事源于民间故事。原剧

写天上的聚财星，投到人间名叫郭丁香，嫁给天上败财星转世的浪子张万郎。两人在花园掘出银子，丁香要置庄田，张郎要买骡马，好去游逛。两人为此争吵而分居。张万郎算命，瞎子说丁香尅夫。张郎到表妹王妙香处，妙香对他说，丁香不生育，休了她娶妙香，一定给他生子荫后。张回家休丁香，丁香欲自缢，为樵夫范士江救下。两人结成夫妇，生活日渐富有。张郎娶了王妙香，家产荡尽，又遭大火，烧死王妙香，张眼瞎沦为乞丐。一日，张乞讨到丁香门前，丁见是张郎，做了一碗自己擅长的龙须面给他吃。张吃面知是丁香，悔恨触灶而死，变为灶蚂。



1956年，安徽省第一届戏曲观摩演出大会上，有两个《休丁香》整理本。一是由寿县庐剧团潘际帆根据老艺人王顺田口述本改编。改本删去星宿迷信色彩、《劝嫁》、《花园得银》、《宝衣惊疑》等场，重新结构，改写浪子张万郎为由朴实农民蜕变为地主和高利贷者。增写了《绣罗衫》、《叹十里》、《荡产》三场戏。语言绝大部分作了改写。李可执行导演兼唱腔设计。孙自蝉饰丁香，周宣德饰张郎。获演员及音乐奖。孙自蝉所唱的〔绣罗衫调〕，具有特殊韵味，一时广为流传，深得群众喜爱。二是无为县庐剧团夏贤千的改编本，名《郭丁香》，保留原剧基本情节，获演出奖。饰丁香的王万凤获演员二等奖。

1957年，由陈仲再次整理。在恢复原剧主要情节，人物和语言的基础上，参照了潘本的《绣罗衫》和《叹十里》情节，并作了改写，也吸收了一些唱词和对白。计为《劝婿》、《绣罗衫》、《算命》、《会妙香》、《休丁香》、《叹十里》、《荡产》等七场。由安徽省庐剧团排演。导演陈仲，编曲沈执。丁玉兰饰丁香，吕必胜饰张郎。参加安徽省庐剧、泗州戏赴京汇报演出团在北京演出。1957年4月25日《人民日报》副刊版发表作家艾芜的《看〈休丁香〉的感想》。文中以《诗经·氓》中弃妇经淇水的描写，与此剧《叹十里》相较，认为后者“更给人同情，难以忘记的”。同年4月30日《北京日报》发表戏曲理论家戴不凡的《从〈休丁香〉谈起》。认为这是一出封建思想浸透了的贤妻的悲剧，“越是忠于做贤妻，就越是一场悲剧”。并说它“活绘出一幅道德吃人的画图”。

陈仲整理本于1957年8月，由北京宝文堂书店出版。后编入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。

泗州戏亦有此剧，从休丁香开始，情节和庐剧相近。

齐王点马　徽剧传统剧目。又名《四国齐》。写春秋战国时，齐景公听信西宫夏艳春谗言，将东宫钟无盐谪贬，并认为钟已死。七年后，吴起领燕、赵等十一国兵马，攻打齐国。文武大臣，慑于声威，不敢迎战。晏平仲声称钟无盐未死并加以推荐。景公和平仲同访东

宫。钟无盐知景公来，题诗引路。为试景公是否有改前非之诚意，初借梳妆，故意打了景公；后又借睡觉，打了景公；最后，又提出人马改夏字旗为钟字旗，任夏艳春为先行，并要齐王敬酒牵马等条件，始愿领兵出战。景公一一答应。钟应召，与吴起战，凯旋而归。



此剧以“平板二簧”演唱。1958年底，刁均宁整理。削去东宫与西宫争宠及夏艳春战亡等情节，集中发展《金殿》与《点马》两场。由老艺人王正国教排。《金殿》一场，由丑扮的齐王独演，以“滚板”唱词为主。齐王急于求救时唱：“有人为孤退敌兵，江山与你二八分、三七分、四六分、对半分；若不然你作君来孤作臣！”每唱到“分”字，后台答道：“不要！”喜剧色彩很浓。《点马》一场，齐王站于高凳，居台中，众兵将策马四周环舞。此时，齐王唱“滚”词：“一二三、三二一、二二一、还是一个一”，从一数到十，又从十退数到一。顺来倒去地数，显出齐王年老昏庸，越点越糊涂。

此剧于1958年，由安徽省徽剧团排练。参加安徽省第二届戏曲观摩演出大会演出。程继武扮齐王。1959年春。赴北京演出。戏曲专家们认为，剧中保留了民间演出灯会“跑五马”形式，是少见的。

1959年11月，安徽人民出版社出版了整理本。后，收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》及《安徽戏曲选》。

牟尼合　传奇剧本，一名《牟尼珠》，全名《马郎侠牟尼合记》。明末阮大铖作。作者在自序中说：“避姑孰(今当涂县)十六日，成《牟尼合》。”可见是崇祯二年(1629)阮罢官后作。写梁武帝之孙萧思远，娶妻荀氏。生子时，因祖传一对牟尼珠放光，遂取子名佛珠。濯龙会上，建康招讨使封箕部，欲骗跑马卖解者芮小二之骏马。不成，则强夺。萧思远路见不平，相救。封移害于萧，以诬陷罪逼萧远走，萧改名梁祖德，流落异乡。封遂夺萧之妻，并欲将其子送与嗜食小儿成性之大将麻叔谋。荀氏以诗裹牟尼珠一颗，系于儿衣领上，悲痛离去。副中军王徊，将佛珠救出。王被追，急中将佛珠弃于白衣庵内，为盐商令狐颇拾去，认为义子，取名佛赐。思远流浪海外十年。归来，聘为佛赐师。时，荀氏为芮小二迎至扬州，荐入王徊处教其女。佛赐登第，聘王徊女，思远以牟尼珠为贺，令狐取出当年佛赐衣领之珠，合为一双。成婚之日，思远、荀氏藉牟尼珠而相会，全家终得团圆。

此剧风格与阮氏《燕子笺》等剧作迥异，避去误会法，完全以写实的方法构思。描写也很真实。成剧时反响亦大，“南中一时，歌茵舞席，卜夜远曙，非是不欢”。《古本戏曲丛刊二集》收入咏怀堂四种中，含有《马郎侠牟尼合记》。

过巴州　淮北梆子戏传统剧目。原名《义释严颜》。事见《三国演义》第六十三回。写

刘备兵困西川，张飞奉命前往解救。兵至巴州，守将严颜阻行。严以张有勇无谋而鄙视，施计欲擒张。张识破，将计就计，反将严擒获。张初欲斩严，严毫不畏惧。张见严是一好汉，便以礼相待。严深感之，乃投顺西蜀，发兵共救刘备。

吴焕新根据郝安荣口述本整理。除在语言上有了较大的加工外，并着力渲染张飞欲打报子和攻城受挫时，张与严的对枪发问，及张智审奸细的细节，以突出张飞粗中有细的性格，和知错即改的品质。此剧唱少白多，格调粗犷，富有淮北梆子戏的特色。过去净脚较知名者常演此剧。

整理本于1961年收入安徽人民出版社出版的《淮北梆子传统剧目选集》。

过新年　泗州戏剧目。宁宗宪编剧。写农民李老成，新娶儿媳王幼兰，一家欢欢乐乐正在准备年饭过春节。这时，传来兴修水利挖河开工连夜上工的消息。新媳妇要去，婆婆阻止，并将挖河工具锁进暗室。女儿求父亲帮助解决。李老成有意将暗室钥匙忘在桌上，女儿急忙拿出挖河的工具，和嫂嫂偷偷溜走。婆婆此时，只好听从老伴的解劝，两人挑着年饭，送到工地去。

此剧由蚌埠专区泗州戏剧团演出。导演王晓东，音乐设计张立新。何兰英饰李大妈，张立本饰李老成，王宝莲饰王幼兰。该剧形式短小，载歌载舞，唱腔欢快，获得观众好评，成为剧团常演剧目。1958年，参加安徽省第二届戏曲观摩演出大会演出。

剧本发表于《安徽文学》1959年第二期。

安安送米　梨簧戏传统剧目。源于明传奇《跃鲤记》。写七岁儿童安安，数九寒天，身背斗米，到郊外尼姑庵去看望被休的母亲庞氏。母子相见，悲喜交集。母亲误认为安安送来的米是从家中偷的，怕以后婆婆虐待他，因而责备安安。安安欲辩不能。老尼从旁见米色、米粒各不相同，知是安安逐日节省而来。真相剖明，庞氏悲从中来，母子相抱而哭。



张智根据童先进口述本整理。1958年以清唱形式参加安徽省第一届曲艺会演。获节目奖和演出奖。导演谢纯铸。胡正红饰庞氏，陈桂英饰安安。1959年，芜湖市梨簧戏剧团成立，重新排练成戏，成为保留剧目。改本收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。

庐剧有此剧，剧情相似，以全本或《送米》单折演出。

红花岭　黄梅戏剧目。何诗斌、程功恩、刘宝亮编剧。写红花岭小学，麦假期间，少先队长翠红，组织红哨兵护林队。坏人沈得求偷挖了药场的天麻。他冒充收购药商，计骗

卫大婶和红哨兵小顺子，上山为其采药，藉以趁机溜走。恰逢翠红查哨，沈急将药篓藏于石缝内，背起卫大婶的空药篓离开。卫大婶返回，取篓不见，后在石缝中寻得藏有天麻之药篓。翠红识破沈为窃贼，假意撤岗。沈回山寻篓，为众少先队员缉获。

1974年，由安徽省艺术学校京剧专业班实习首演。导演朱凤仙，舞台美术设计傅景和。杨春凤、鞠敬伟先后饰翠红，李玉珍饰卫婶，鲁克军饰沈得求。安徽省电台录音播放。次年黄梅戏班同学排练演出，为该校黄梅戏教学、演出的保留剧目。1975年，由安徽人民出版社出版。

红色三少女　淮北梆子戏剧目。王骏（执笔）、王彬、毛然编剧。写少先队员大妮、二妮、三妮三人，在生产队的一块荒地上种棉花试验田。队长和赵老头反对，党支部委员谢大爷支持，并教孩子们种棉枝术，解决他们遇到的困难。三女战胜缺肥苗瘦和旱涝灾害，终于获得丰收。这一地区举办的棉花丰收现场会，便在他们棉田里召开。



1958年，由蚌埠专区淮北梆子戏剧团排演。导演毛然，舞台美术设计夏文献。袁巧玲饰大妮，姜香娥饰二妮，张福兰饰三妮，阎念品饰李队长。全剧演出舞蹈性强，情绪欢快，充满农村生活气息。1959年，调合肥参加安徽省向建国十周年献礼演出。1960年"五一"劳动节，作为进京汇报剧目，在中国共产主义青年团中央委员会举办的招待会上演出。演出结束，团中央向剧团赠送了大三弦等奖品。

剧本于1958年，由《安徽戏剧》、《安徽文化报》、《拂晓报》先后发表，后由安徽人民出版社出版单行本。1959年，收入安徽人民出版社出版、由省文化局主编的《安徽戏曲选》。

红蓼渡　皖南花鼓戏剧目。茆耕茹编剧。写1941年皖南事变时，新四军某部李部长，某连王副连长，率队五人，冲破国民党部队的层层封锁，来到长江江边。他们寻觅党的地下渡口，突围过江。当他们刚与交通站红姐接上关系正要上船的时候，却与敌人派来的假红姐相遇。敌特有意迷惑，指真红姐为"敌人"所派，以此纠缠，企图拖延时间，等待大部队的到来。红姐等识破阴谋，急速摆脱上船。不意，此时大批敌人赶到。红姐为掩护同志而壮烈牺牲，老舵手张大爷巧妙地将渡船送到了北岸。

该剧原为歌剧形式，后由作者改为戏曲剧本，于1963年9月，由芜湖专区皖南花鼓戏剧团作为建国十五周年献礼剧目排演。方玉莲饰红姐，迟秀云饰假红姐，杨光荣饰张大爷。演出后，上海越剧、西安秦腔、湛江粤剧、黑龙江评剧等戏曲团体，先后移植上演。

剧本初以歌剧形式发表于1963年《安徽戏剧资料》第四期。同年7月，《安徽文学》发表。

全家抗日　泗州戏剧目。1941年，淮北抗日根据地泗(县)、五(河)、灵(璧)、凤(阳)中心县民主政府下属的淮北大众文工团，组织泗州戏演唱队，由艺人自编自演此剧，作者不详。1958年，完艺舟根据邵开林口述本整理。写抗日时期，青年妇女唐秀芳，参加了妇女会。她以日军烧杀淫掠，新四军保国爱民的道理，动员丈夫王家祥参加新四军抗日。婆母王大娘，以参军这样大事，竟瞒了她而责难和反对。女儿王素娟从中解劝，说服了母亲。家祥参军，素绢和王大娘一同参加姊妹团，全家都参加了抗日工作。

剧本收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。

当茶园　皖南花鼓戏传统剧目。写老童生敖文秀，屡试不第，教馆谋生。一日，因责骂学生，遭东家奚落羞辱，愤而辞馆。回家后，欲将家中仅有的养老茶园当去，筹资赶考。老妻怜其年老体衰，难禁风尘之苦，且当去茶园，两老衣食无靠，一再向敖哀恳劝阻。但敖却认为白衣终生，无官无名，别人瞧不起，死后也难见父母灵魂。他推倒老妻，夺走地契，踉跄出走。



此剧早已停演失传。1955年，由老艺人李惠文回忆，口述了简单的故事梗概。刘永濂据之重新编剧。1956年，由宣城县皖南花鼓戏剧团演出。同年，参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出，获演出奖。该剧在唱腔和表演上，继承本剧种表演艺术家张宗棠的风格，苍劲遒丽，朴实真切，且有一支凄恻婉转的〔荒年记调〕，演出后，颇获好评。导演韦宏涛，配曲汪家华等。刘国栋饰敖文秀，徐凤鸣饰敖妻，分获演员奖。

剧本发表于《江淮文学》1956年第十一期，后收入安徽人民出版社编辑的《安徽省第一届戏曲观摩演出剧本选集》，中国戏剧出版社编辑的《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。

扫花堂　皖南花鼓戏传统剧目。原名《挂画》。写朱娃子(少年时的朱元璋)和马忠兄妹，在某员外家帮工。马秀英发现朱蛇钻七窍，是帝王之相。于是要哥哥做媒提亲，由此发生了兄妹猜心思的喜剧性情节。最后，朱同意这桩婚事，马秀英跪地求封，朱封秀英为正宫娘娘，封马忠为国舅。



1958年，由刘永濂整理。保留原本喜剧格调和猜心思等情节，删除宣扬天命观的迷信成分。加写了扫花堂和结束时的抒情情节，强调了劳动人民纯厚真挚的爱情。1959年10月，芜湖专区皖南花鼓戏剧团排演。由老艺人陈仲美和演员集体导演。李相才

饰马忠，吕凌香、吴金莲先后饰马秀英，洪振国饰朱娃子。此剧先后有安徽省黄梅戏剧团，湖南省花鼓戏剧团，湘谭湖南花鼓戏剧团，以及楚剧、越剧等剧种的剧团移植演出。

改本首发于1959年《安徽戏剧》，继选入《安徽戏曲选》。1961年，收入安徽人民出版社编的《皖南花鼓戏传统剧目选》，并出版单行本。

百花赠剑　徽剧传统剧目。原名《凤凰山》，又名《青萍剑》。1981年，王建新、刘永濂改编。改本的情节为：方腊委命其女百花公主，和老将巴腊，镇守凤凰山寨。宋朝派兵围攻不下。太尉童贯遣御史江六，化名海俊，潜入山寨，刺探军情。百花公主见海俊风流倜傥，委以重任，并赠青萍剑以身相许。巴腊进谏，遭杀。海俊与宋兵里应外合，攻破凤凰山寨，百花公主懊悔莫及，刺死海俊后自刎。



原剧仅存《百花赠剑》与《点将斩巴》两折传抄本。1956年，休宁县群众徽剧团排练，参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出。由项少轩主演《赠剑》一折。改编者参照有关资料，将历史背景确定为南宋方腊起义时，扩编为六场全本戏。由安徽省徽剧团演出。导演阚望、汪静仙，音乐设计王锦琦、陆小秋，舞台美术设计周鸣艺、姚其仁。汪静仙、张瑜先后饰百花公主，李泰山饰海俊。

《赠剑》一折发表于《徽剧传统剧目选集》，《百花赠剑》剧本发表于《安徽新戏》1982年第一期。

老电工　京剧现代戏剧目。马汝波根据尚侠的话剧《搬家》改编。写某煤矿老电工洪师傅，退休后，想搬家到农村去，为农业电气化出把力。遭到老伴洪大娘的反对，洪大娘要洪师傅在家安享清福，度过晚年。女儿小华，赞成父亲意见。也和老电工一起，以农村美好前景和需要电力的道理，说服了洪大娘。

1964年，由淮南市京剧团排演。导演吉克，作曲和唱腔设计吴乐常。唐韵良饰洪师傅，常婉梅饰洪大娘，俞宗莹饰洪小华。排练中，唱腔在传统基础上大胆革新，力求符合人物的时代风貌。设计了洪师傅唱的〔西皮原板〕，洪小华唱的〔高拨子原板〕，都能达到预期效果。在运用表演程式表现现代生活上，也做了不少创新的努力和尝试。1965年5月，参加华东区京剧现代戏会演，获得好评。

剧本收入上海新文艺出版社出版的《华东戏剧丛刊·京剧小剧选》。1965年7月，安徽人民出版社出版单行本。

华佗　京剧剧目。王晓东根据《三国演义》有关情节编剧。写三国时，汉丞相曹操，患脑疾，聘名医华佗治疗。华诊断须破脑医治。操不信，华佗以关公刮骨疗毒事相劝。操



疑其受西蜀指使，借机谋害，遂将华佗收监勘讯。华佗自认必死，遂将其毕生精心研究之医书赠给狱官，让其传世。狱官以为如华佗有旷世之医术者，仍不免一死，留之何用，乃尽焚其书稿。

1956年，由滁县地区京剧团首演，继即参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出，获演出奖，导演王晓东兼饰华佗，李崇绥饰曹操，分获演员奖。

1958年，由安徽人民出版社出版单行本。

西汉风云　淮北梆子戏剧目。王永达编剧。写汉高祖刘邦，觉察皇后吕雉有阴谋篡权之意，欲废吕子刘盈，另立戚姬之子如意为太子。然诸吕羽翼已丰，未能如愿。刘邦负伤病危之际，写下"诛吕安刘"遗诏。吕雉残害戚姬，毒死如意，贬黜忠良，加封诸吕，篡夺了西汉政权。开国元勋周勃、陈平等，率兵平叛，战败诸吕，立皇子代王为帝。



此剧由界首县梆子戏剧团首演。于1979年元月参加安徽省向建国三十周年献礼演出。获创作、演出、演员诸奖。导演徐枫，音乐设计吕承祖，舞台美术设计朱黎明。王永达饰陈平，方佳兰饰戚姬，卢子印饰刘璋，李侠饰吕雉，朱明章饰周勃。

李素萍　曲剧传统剧目。原名《陈三两爬堂》。写明朝正德年间，奸臣刘瑾专权，残害忠良。御史李明被杀。其子凤鸣，女素萍，逃出京城。素萍卖身为妓，供弟苦读，期能复仇。凤鸣得第，任沧州知府。适逢素萍被鸨儿卖给富商张子春为妾。张逼素萍返里，素萍不从，张买通店家，贿赂知府。凤鸣不知，刑逼素萍。审辨时，始知是胞姐罹难，追悔莫及。此时，恰逢素萍的门徒义弟陈魁，任八府巡按，路经沧州，审明此案，凤鸣受到了惩处。

李省三根据赵景志口述本整理。改本将李素萍会看麻衣相改为懂医学，结尾判凤鸣死刑改为杖责降职。由阜阳地区曲剧团排演。导演李省三，音乐设计赵景志、刘云山，舞台美术设计刘宪民、芦家栋。郭立仙饰李素萍，蒋华池饰李凤鸣，杜小林饰陈魁。1958年，参加

安徽省第二届戏曲观摩演出大会演出。1959年6月，到北京参加建国十周年献礼演出。并先后于安徽、河南等八个省、市巡回演出，均受群众欢迎。国家领导人毛泽东、邓小平，及罗马尼亚、日本等国的外宾，曾先后看过此剧。成为曲剧的保留剧目。



剧本于1959年9月，由安徽人民出版社编入《安徽戏曲选》，1962年，该社又出版了单行本。

走娘家　泗州戏传统剧目。写农民张三，得知岳母患病，劝妻桂花回家探望。他买了礼物，备好毛驴，一路护送。路经小桥，驴不过河。张三强制，毛驴跳起，桂花落水。摔坏了礼物，跑了毛驴。桂花又急又气，张三慌忙解劝，又忙着去找驴，产生了一系列的喜剧情节。



该剧原是泗州戏的一个说唱形式的小篇子，由王建新根据陈宝林的口述，加以充实改编。补写了大量唱词，增添了喜剧色彩，成为一出载歌载舞、生动活泼的生活小戏。改本由蚌埠市泗州戏剧团首演。李宝琴饰桂花，吴之兴饰张三。表演发挥了剧种压花场身段的特色，并吸收花鼓灯、跑驴等民间舞蹈身段。李宝琴在上驴、赶驴、跑驴、过桥、落水等表演中，细腻逼真，使这出戏更具有艺术魅力。1958年，为招待京剧名演员梅兰芳，曾作专场演出。梅氏称赞跑驴表演，独具特色。1957年，参加安徽省庐剧、泗州戏赴京汇报演出团晋京演出，受到首都观众的欢迎。

剧本由上海文化出版社、安徽人民出版社，先后印单行本。后收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》、《安徽戏曲选》、《泗州戏传统剧目选集》内。

两块花布　淮北梆子戏剧目。杨德亮编剧。写一少先队员，上学途中，拾到一块花布。他寻找失主，为一老爷爷冒领。真失主老奶奶前来寻物时，少先队员情知有错，只好将妈妈给自己买的一块同样的花布，给了老奶奶。恰巧冒领失物人是失主的老伴，老俩口相见，一悔一责，又深为小学生的拾物不昧精神所感动。老头急忙追赶，将花布退还给少先队员。



此剧由亳县梆子戏剧团演出。导演马

璐。陈秀芝饰少先队员，程思钦饰老爷爷，刘德美饰老奶奶。1964年，参加阜阳地区现代戏调演，同年9月，由地区淮北梆子戏剧团重新排练，参加安徽省戏曲观摩演出大会演出。演出后，由安徽广播电台录音播放全剧。

剧本收入安徽人民出版社1979年向建国三十周年献礼出版的《安徽戏剧选》。

两个苹果　黄梅戏剧目。岳西县文教局剧目组编剧，安庆行署文化局剧目组改编。写苹果园管理人蓝英，带儿子志红在果园里劳动。婆婆来送茶，志红要吃苹果，婆婆摘一个苹果给他，并说自己付钱。不料志红又摘了一个苹果，婆媳为该不该摘公家苹果而发生争执。蓝英以"长辈是针儿是线"，大人行为会给子女产生重大影响的道理说服了婆婆。

剧本原名《教子篇》，首由岳西县黄梅戏剧团排演。1964年9月，参加安庆地区会演。导演倪鹤龄，作曲刘正需，舞台美术设计张皖山。查美琴饰蓝英，吴庆华饰婆婆，程乔珍饰志红。成为剧团保留剧目。次年，改名《两个苹果》，由安庆地区黄梅戏剧团排练，赴京参加会演。导演王鲁明，作曲王兆乾。王凤枝饰蓝英，吴秀兰饰婆婆，马彩云饰志红。1965年，到北京演出，后由上海中国唱片社灌制了唱片（岳西县黄梅戏剧团伴奏，任顺兰、叶庆云、赵彩霞演唱）。

1965年5月，安徽人民出版社出版单行本。

两面红旗　泗州戏剧目。黄敬堃、完艺舟、高介忠集体创作（黄敬堃、完艺舟执笔）。剧情为：1958年"大办钢铁"期间，冯老汉和小姑娘刘玉华，在运输矿石路上，各推一辆独轮车，展开友谊竞赛。两人互相支持，互相帮助，终于双夺红旗。

1958年，由蚌埠市泗州戏剧团排演。吴之兴饰冯老汉，李宝琴、陈金凤先后饰刘玉华。参加安徽省第二届戏曲观摩演出大会演出。表演具有鲜明的剧种特色，充分运用泗州戏压花场身段和步法，如踹步、错步、碎步、践步、垫步、跳步……等，并吸收小车舞、旱船舞、花鼓灯等民间歌舞身段。载歌载舞，深受观众欢迎。演出后，省内各戏曲剧团，纷纷移植上演。

剧本首发于1958年《安徽戏剧》。同年由安徽人民出版社出版多种单行本。1959年，收入《安徽戏曲选》，其后，又收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。

两张发票　淮北梆子戏剧目。1971年，由萧县文教局创作组集体创作，张遵赏执笔。写社员徐二，为生产队拉运电线。他为了增加私人收入顺便捎货，负载过重，因而损害了公家的平板车。他开了假发票，私下送礼，要求担任生产队会计的侄女春梅，给予报销。春梅严厉拒绝。两人产生了一系列戏剧性冲突，最后，徐二只好自己认账。



1971 年，萧县淮北梆子戏剧团首演。导演朱久峰，作曲朱久峰、阎自力，舞台美术设计阎梓昭。杨玉芬饰春梅，李家高饰徐二。1973 年，参加安徽省文艺调演，获创作奖。1974 年，随安徽省代表队赴京演出。1975 年 5 月，由上海电影制片厂拍摄成戏曲影片。

剧本于 1973 年，由安徽省创作研究室主编的《安徽小戏选》第二期发表。同年，又由安徽省群众艺术馆编的《工农兵演唱》第十二期发表。1974 年，人民文学出版社将该剧与湘剧《园丁之歌》合集出版，并出版了单行本。

张大娘的心事　庐剧剧目。倪惠仁、毛明玉，于 1951 年根据《黑龙江文艺》一篇小故事改编。写养鸡场饲养员张大娘，偷拿了场里二十个鸡蛋，准备送给产后的女儿补身体，不意为老伴王老汉发现。张大娘上街购物，丢了十元钱，生气转回家。此时，女儿由婆家来，王老汉旁敲侧击地指点张大娘的隐私，大娘仍掩饰，女儿已明白内情。一社员来，告诉张大娘丢的钱，已为拾钱者归还。老汉结合此事，教育大娘，女儿也在一旁帮助劝说，大娘终于认错。

此剧由巢县大众庐剧团排演。导演毛明玉。王克伟饰张大娘，徐家前饰王老汉，郑金荣饰女儿。1956 年，参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出。获优秀演出奖。

剧本编入安徽人民出版社出版的《安徽省第一届戏曲观摩演出剧本选》第二集。

张飞祭马　青阳腔传统剧目。写曹操推荐刘备、关羽、张飞三人，去孙坚处，共战吕布。孙坚嫌他们官卑职微，不拟重用。适孙坚为吕布所败，幸得张飞相救，方得脱险。孙坚允张如能打下吕布的紫金冠，便让其做先锋官。张飞答应以后，求战心切，一夜未睡。先是祭马，后又祭枪，嘱咐马和枪帮忙取胜。并要封马为帅，封枪为先锋。全折写张飞的内心活动，为张飞一人的独脚戏。

《祭马》故事，与《三国演义》第五回相同。是明代青阳腔中最具特色的两出张飞戏之一。此折见于《八能奏锦》和《徽池雅调》。另一出张飞戏为《奔走范阳》。见《时调青昆》和《万壑清音》。

1959 年，安徽省徽剧团据《徽池雅调》本，由刁均宁整理。杨全奎辅导，谷化民主演。剧本刊于 1959 年《安徽戏剧》。不久，收入安徽人民出版社出版的《安徽戏曲选》。

张二嫂看戏　庐剧剧目。郭珍仁于 1956 年底，根据民间故事改编。写张二嫂晚间听到邻村唱戏的锣鼓声，误将枕头当作娃娃，抱起就跑。路经瓜地，被瓜藤绊跌，又错抱冬瓜。并且还与老汉发生争吵。等到到了戏台前，才知抱错。

此剧于 1956 年，由繁昌县庐剧团排演。导演姚启林。李秀英饰张二嫂，伍维汉饰看瓜

老汉。后由繁昌县城关镇业余庐剧团排练，参加县举办的春节文艺会演。获剧本创作奖。1958年，由安徽省庐剧团排演。鲍志远饰张二嫂。参加了北京国庆游园会演出。成为该剧团的保留剧目。



剧本首发于《剧本》月刊1957年9月号。同年，北京宝文堂书局出版单行本。1958年，收入作家出版社编选的《1957年独幕剧选》，编者在编后记中说这个剧本，"较好地学习了传统戏曲的表现手法"。文化部作为1958年春节文娱材料向全国推广。

吴敬梓　京剧剧目。曹治泉编剧，写清雍正年间，吴敬梓赴滁州应试时，资助屡试不第的乡亲老童生范仁。范捐监生，应试中举。吴却以刚正不阿得罪主考而落第。吴移家金陵。一日，偕妻游山，遇移官金陵之范仁。范此时正迫害一卖字弱女方玉婉。吴出于义愤，以珍宝为方赎身，并认为义女。范散布流言，诬吴名节。方削发为尼，以示清白。乾隆元年，吴敬梓生计维艰。江宁巡抚拟荐其应博学鸿词科。命范仁敦请，吴坚辞，愤而著《儒林外史》。在赴扬州印刻时，为范查抄。幸为方玉婉夺取，得以刊行问世。吴含笑死去。



1981年，由滁县地区京剧团排演。导演李慧春、刘宝元，唱腔音乐设计刘正午、王洪生，舞台美术设计韩继光。李慧春饰吴敬梓，冯忆梅饰吴妻，王旭东饰范仁。此剧曾在滁县召开的纪念吴敬梓诞辰二百八十周年学术讨论会上献演。

剧本发表于安徽戏剧家分会主编的《戏剧界丛刊》第五集。



姊妹冢　庐剧剧目。石生、李可、子牛，根据民间传说创作，写古时贾员外，有玉芳、美芳二女。贾贪爱财富，将长女许嫁给年老多病之甄百万为继室。甄病，结婚时，以其弟保生代拜花堂。玉芳误认保生即为新郎，甚喜；保生亦怜玉芳貌美而命薄，互生爱慕之情。新婚夜，忽报甄百万病亡。

玉芳寡居甄府，叔嫂共处，情意日深。不意，贾员外又遣媒将次女美芳嫁与保生。过门后，保生不入洞房，美芳察明真相，决心以死成全保生与姐姐相亲相爱之良缘。美芳遗书于父，要求姐替妹嫁。美芳死，贾迫玉芳从妹遗言；另请旨旌表美芳，立坊送葬。玉芳于祭奠妹妹之后，亦撞坊身死。甄保生为玉芳、美芳造姊妹冢，颠狂而去。

1960年，皖西庐剧团排练演出，作为向建国十周年献礼剧目。导演杜凤山，编曲陈国华。孙自蝉饰贾玉芳，武克英饰贾美芳，盛泽彬饰甄保生。同年，与该团排练之庐剧现代戏《程红梅》，同时调合肥演出。该剧上演达百场以上，深受观众欢迎。

剧本发表于1959年《皖西文艺》。

花亭会　曲剧传统剧目。写新科状元高文举，才貌出众，闻丞相强迫招赘，留在花园读书，待补缺以后完婚。文举前妻张美英，寻夫入京，为闻府买去，充当使女。后，闻丞相查知美英身世，百般虐待，将她打入花园浇花。某夜，文举花亭攻读，美英夜哭，文举寻声相见。询其姓名，始知为结发之妻。文举奏明皇上，除去奸相，夫妻团聚。



林汇川根据李省三口述本整理。由阜阳地区曲剧团排演。郭立仙饰张美英，蒋华池饰高文举。1954年，参加华东区第一届戏曲观摩演出大会演出。郭立仙的唱腔，淳厚响亮，字正腔圆，受到专家们赞赏。

剧本收入大会编印的《华东区第一届戏曲观摩演出大会剧目选集·安徽省卷》。

花绒记　庐剧传统剧目。写六安书生陈金榜，泊舟南京水西门。遇邓荣华之妻金凤英。两人一见钟情，金抛赠花绒作为信物。陈不知金已婚配，回里后，即请媒礼聘。此时，邓已携妻赴太平县。陈闻之，乘舟星夜追赶。行江中，遇风暴。陈坠江，恰为邓所救。陈与金相遇，两人互诉衷情。邓发觉，顿起杀机。金甘愿自己受戮，陈则愿终生饮恨。邓不得已，欲将陈放走，以求了事，但金却誓以血染花绒，期来生得成婚配。邓终为之所动，成全了金、陈的情缘。

1959年，由王淼、金芝，根据胡月斌口述本改编。改本删去原剧《离家》、《诬师》、《释师》、《酬恩》等枝蔓。并改金、邓婚后遇陈为相爱赠绒于先，迫于父命嫁邓于后。改本由安徽省庐剧团首演。导演陈廷榜，音乐设计骆志强、邵鹤群、鲍志远，舞台美术设计王淼。丁玉兰饰陈金榜，鲍志远饰金凤英，孙邦栋饰邓荣华。此剧已成为庐剧的保留剧目。

改本发表于1959年《安徽戏剧》第四期。

花园扎枪　庐剧传统剧目。写高怀德因避祸，躲于南宋王赵匡胤府中。高与赵妹美

容成亲。美容自恃是皇姑御妹，对怀德时加欺凌。高借比武打败美容，逃离赵府。

王鹏飞根据张金柱口述本整理。保留原本主要情节，把美容恶意欺凌，改作撒娇无理。改高怀德为宽容大度、善于讽喻。赋予两个传话的丫鬟以鲜明的不同性格。结尾改作互相谦让，言归于好。成为一个情趣盎然的生活喜剧。

1959年10月，安徽省庐剧团排演。导演吕必胜、王鹏飞，编曲王柏龄。王鹏飞饰高怀德，王敏饰赵美容。作为向建国十周年献礼演出的剧目。安徽省艺校曾移植改演黄梅戏，作为教学剧目。1960年，广东省粤剧院移植演出。安徽省庐剧团曾以此剧招待过国家领导人周恩来、朱德、陈毅等。

剧本初发表于《安徽群众文化》1959年第三期。同年12月，由安徽人民出版社出版单行本。1980年12月，《江淮文艺》发表修改本。《安徽省传统剧目汇编》庐剧第十二集，载有戴志生的口述本。

花关索　贵池傩戏剧目。写三国时，刘备、关羽、张飞三人，替天行道，闯荡天下。三人为了不让各自的家小牵挂，议定互杀对方家小。张飞杀了关羽家十一口后，最后要杀他的妻子，见其身怀有孕，不忍下手，暗地里放走了她。后来，关羽之妻，生下关索。他长大后，决心远走各地寻父。路过鲍庄，遇鲍三娘，征服王桃、王月。又走西川，杀掉姚兵，始与关羽相会。

此剧源于说唱词话，代言体与叙述体参半，唱词七言句与长短句混杂，以七言居多。其中齐言体唱词，大多与明成化刊本中的《花关索出身传》相同。

此剧流行于贵池县傩戏流行地区各氏族之间，目前只有少数氏族能演出此剧。

初出茅庐　京剧剧目。张岳根据京剧传统剧目《三顾茅庐》、《火烧博望坡》，并参照《三国演义》编剧。写刘备三次请诸葛亮出山。诸葛亮练军布阵，察看地形，以防曹兵。夏侯惇来犯，诸葛亮遣将诱敌，计烧博望坡。张飞鲁莽不解，大闹军帐。曹兵中计，大军覆灭，夏侯惇伺机逃脱。张飞因疏于守备，致夏侯惇遁走。张飞负荆请罪，诸葛亮置酒相迎，和刘备共贺大捷。



1956年，由合肥市京剧团排演，参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出。徐鸿培导演并饰诸葛亮，盖天鹏、刘荣春、张菊隐、缪鸿菊、柏鸿来、王厉英分饰夏侯惇、张飞、刘备、书童、关羽、赵云，分获演员奖，常光耀获乐师奖。1982年，作者对剧本又作了较大的修改，更名《隆中决策》。剧中增加了诸葛亮夫

人黄月英。着力写识贤、荐贤的司马徽；尊贤、用贤的刘备，并重新排练演出。

初改本选入《安徽省第一届戏曲观摩演出剧本选集》。

陈州放粮　贵池傩戏剧目。又名《打銮驾》、《陈州粜米记》。写宋仁宗年间，陈州三县灾荒。皇亲国戚贪污赈济钱粮。饥民遍野，嗷嗷待哺。在老臣保荐下，仁宗将罢官停职，在普照寺赋闲的包拯，派往陈州放粮。包拯赴陈州，处治了依权贪赃的官吏，赈济灾民，回朝复旨。

剧本源于说唱词话，它与明成化年间刊刻的《说唱词话》十六种中的《新刊全相说唱包龙图陈州粜米记》大致相同，尤其前半部《打銮驾》，二者几乎一样。全剧不分出，只分五段。全部为叙述体七言唱词，夹有少数说白。贵池县刘街乡殷村姚氏族门藏有手抄本。

还我河山　京剧剧目。张岳根据《岳飞传》，并参考岳飞之孙岳柯编纂的《金佗粹编》、《金佗续编》有关史料编剧。写岳飞在朱仙镇大捷后，将渡黄河。金兀朮大惧。遣使暗通南宋丞相秦桧，以放还钦宗赵恒，胁迫高宗赵构。秦桧趁势，耸以危言。赵构果下诏，撤回东京诸路大军，断岳粮道，并发十二道金牌，迫岳回兵。岳匹马还朝，据理力争。赵构不听，解岳兵权。秦桧诬陷岳飞父子谋反，拘之入狱。正当朝野臣民为岳家鸣冤之时，赵构密赐内藏毒药之柑果。秦解其意，杀岳飞父子于风波亭。



1959年9月，由合肥市京剧团作为向建国十周年献礼的剧目排演。导演徐剑鳌，音乐、唱腔设计王文才，舞台美术设计李家兴。徐鸿培饰岳飞，徐剑鳌饰秦桧，刘美君饰秦桧妻。1982年11月，易名《满江红》，由安徽省京剧团再度排练，参加安徽省直属文艺团体新作调演。

剧本于1959年由安徽人民出版社出版。后更名《岳飞》，收入安徽人民出版社编选的《安徽戏剧选》。

杨金花夺印　泗州戏传统剧目。写宋时藩王李浩反叛，兴兵犯关。皇亲狄青，独揽兵权，谗奏宋王，追回杨家兵符帅印，意欲命长子狄龙挂帅。包拯恐众将不服，奏准校场比武选拔。宋王命狄青与包拯亲临校场监督。穆桂英之女杨金花，不听佘太君严禁参与比武之令，改装白袍小将，私往校场。金花枪挑狄龙，踢死狄虎，夺得帅印。狄青率部到杨府搜查，复被金花打伤。狄青本奏宋王，绑杨府诸将问斩。杨排风、杨文广等率兵围住皇宫，包拯请来南清宫卢花王，迫宋王赦斩，并封杨文广为招讨元帅，率兵南征。

此剧为泗州戏常演剧目，未经整理。庐剧也有此剧，剧情基本相似。由徐卓整理。1956

年，由皖西庐剧团排演。同年，参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出，获演出奖。扮杨金花之演员邱枫林获演员二等奖。剧本收入《安徽省第一届戏曲会演剧本选集》。

杨八姐救兄　泗州戏传统剧目。又名《闯幽州》、《杨八姐下北国》。写宋朝时，镇守边关的元帅杨延昭，为辽邦俘虏。天波府闻讯，无男将可差救援。八姐杨艳容，女扮男装，单人独骑，闯入幽州。恰与失落辽邦的宋将焦公普相遇，共商救兄之策。适逢韩昌为其女韩翠屏比武招亲，八姐应试，被招入赘。几经周折，盗得令箭，于水牢中提出杨延昭，在焦公普的策应下，夺关斩将，终于返回天波府。



原剧近于幕表戏。1957年，由李如道整理，改今名。1957年，稽培武再次整理。同年，完艺舟、李长乐又作了整理加工。最后一次删动较大，重写了大部分唱词，结构也有所更动。如开场改为天波府为杨延昭祝寿；八姐、九妹为六兄赶绣战袍；《拦马》一折加以适当压缩，以照应全局；增加《洞房》一场，并设计韩翠屏赠八姐信物玉镯细节，为《盗令》场杨八姐突遇耶律奇，杨急将令箭藏于袖中，耶追问袖中何物，杨急中生智，将玉镯取出作掩饰等。

最后改编本由安徽省泗州戏剧团排演。李宝琴、陈金凤先后饰杨八姐，霍桂霞饰佘太君，陈金凤、李宝琴先后饰韩翠屏。1959年6月，此剧曾去京，参加建国十周年献礼演出。

剧本由《安徽戏剧》发表，并由安徽人民出版社出版单行本。该剧中《拦马》一折，由朱秋痕整理。于1954年曾参加华东区第一届戏曲观摩演出大会演出。此折中，有百马大战、顶碗、卷席等表演身段和特技，具有泗州戏的鲜明特色。安徽人民出版社出版单行本。

私情记　皖南花鼓戏传统剧目。又称《余老四覆情记》。写张二(爱)女原聘陈姓，但她与家中长工余老四却非常相爱。余于春节前，向张家辞年，春节时拜年，趁张母外出，两人私订终身。屠夫王老六，明与二女之妹张三妹相好，实意却想勾引二女。他利用三妹，挑拨其母，辞退余老四。未成。后，二女因劝余戒赌，余却误以为二女与王老六有私情，致成反目。余一气之下，跑上竹山。经德安子劝解，两人重归和好。余生计艰难，二女常送衣赠钱。陈姓择期来娶，二女与余私奔到竹山。因生活困难，发生争吵，经邻人劝说，终相安度日。陈姓告发，以拐带民女罪，判余老四充军。二女悲痛已极，又加族人因其家无男而要夺其田产，遂闭门自焚(也有二女为双亲守坟老死而结局的)。

此剧多有散折演出，如以全剧形式演出，则以水词联缀。计二十二折，为《上工》、《竹园

会》、《认干妈》、《会亲》、《探病》、《上坟》、《骂街》、《下工》、《辞年》、《拜年》、《骂赌》、《推车赶会》、《吃醋拼刀》、《小反情》、《德安送粉》、《生私胞子》、《跑竹山》、《鸳鸯门》、《打瓦》、《土地庙》、《大反情》、《充军》。有些场次，较有特色。如《鸳鸯门》演余在竹山，二女在家，异地同台，轮唱十二月相思情。一人唱完一个月，背场，另一人又唱一个月，背场，如是循环演唱。《土地庙》表演两人私奔，跋山涉水，各有身段。二女脚痛，余背她在风雨中奔走，似“哑背疯”或“老背小”的民间舞蹈。

此剧过去是热门戏，艺人有“要出名，唱《反情》”之说，由于戏中存在大量的淫词猥行，中华人民共和国成立后，艺人自动停演。

黄梅戏、庐剧同有此剧。黄梅戏多《充军》（皖南花鼓戏已无此折）和《观灯》（即《推车、赶会》）两折。后者于1954年，由王圣伟、班友书整理。王少舫饰余四，潘璟琍饰张爱女。曾参加1954年华东区第一届戏曲观摩大会演出。戏中有专用的〔看会调〕和〔推车调〕。表演载歌载舞。

审椅子 庐剧剧目。李骐骥根据1963年安徽省潜山县五庙公社地主抢椅子事件编剧。写1961年，正当国民党在台湾叫嚷要反攻大陆之际，地主王老五，从生产队的仓库里偷走了一把红木椅子。途中，为民兵排长王德全撞见并盘问。王老五反诬王德全打人。生产队长何金花，察言观色，揣测情由，巧设审椅子之计，终于揭露了王老五在此椅的椅座夹层中，藏有一本“变天账”的真相。



此剧是在“以阶段斗争为纲”的特定历史时期产生的，并具有全国影响的一出小戏。1963年秋，由芜湖市庐剧团首演。1964年春，参加安徽省创作剧目调演。徐月英饰演何金花。演出后，京剧、粤剧、黄梅戏各剧团相继移植演出。上海京剧院移植演出时，由李玉茹扮演何金花。参加1964年全国京剧现代戏观摩演出。“文化大革命”时，于会泳曾染指，署“阿坚”笔名，盗为己有。改何金花名为丁秀芹，由李炳淑饰演，作为“四人帮”树立的小戏样板。由上海电影制片厂拍成影片。

该剧首发《剧本》月刊1963年第七期。上海文艺出版社、中国戏剧出版社、浙江人民出版社、广东人民出版社、安徽人民出版社等出版了单行本。《安徽文学》、《小舞台》、《芜湖日报》等，先后转载了剧本。还改编为连环画及曲艺作品。

审乌盆 徽剧传统高腔剧目。元人有《玎玎珰珰盆儿鬼》杂剧。明人有《断乌盆》传

奇。写宋朝时南阳绸商刘世昌，携仆刘忠还乡。途中，宿窑户赵大处。赵见财起意，将刘毒死，粉尸和于泥中，烧成乌盆。樵夫张别古，向赵大索欠，得盆。归家途中，刘世昌阴魂附盆诉冤。张乃向包公衙前告发。包公邀钟馗同审，终于冤情大白。赵大夫妇为钟馗所斩。

此剧唱腔，艺人称为高平调或弦索调，是徽剧中一出以丑为主的戏。在皮簧戏中，是以刘世昌老生唱工为主，而徽剧却又以小生扮演刘世昌。《公堂》一场中，两排门神架起刀门，拦住刘世昌，也是有别于皮簧戏者。徽剧老艺人王正月擅长此剧。1958年，王向安徽省徽剧团传授此剧时，曾加以整理，删除跳钟馗及钟馗出审戏。参加安徽省第二届戏曲观摩演出大会演出。程继武主演张别古，其独特的唱腔和表演，受到专家和观众的赞赏。1959年，曾赴北京、上海、杭州等地演出。

采桑女　淮北梆子戏剧目。宁宗宪根据乐府《陌上桑》改编。写罗敷同邻女一同采桑，互相夸美，各抒情怀。适太守偕仆人由此经过，相遇。太守调笑罗敷，并扬言要强娶她。罗诓太守至深林中叙话。太守喜从罗后，不期跌入邻女以柴掩盖之深坑中，难以爬出。二女嬉笑于坑沿。罗敷怕太守侍从赶来，向邻女附耳授计。待侍者赶来，将太守拉出土坑，欲缚罗敷治罪。邻女急忙赶来，谎称罗之相公，现为外放巡按，省亲归来，要罗急速回家。罗请太守同至家中作客，太守惶恐而逃。

剧本由安徽省梆子戏剧团演出。导演乔志良。张福兰饰罗敷，王君敬饰太守。1959年，作为向建国十周年献礼剧目赴合肥演出。1960年，赴北京作汇报演出。戏为剧团经常上演的剧目。

剧本发表于《安徽戏剧》1959年第十一期。

姑劝嫂　黄梅戏剧目。抗日战争初期问世，作者姓名不详。仿黄梅戏传统剧目《何氏嫂劝姑》编写。写哥哥要从军抗日，嫂嫂怕前线战争危险，丈夫走后，家庭缺少劳力，不同意。小姑历数国土沦丧，国难深重，敌人焚杀淫掠的罪行，以及千百万同胞，人亡家破的惨状，劝嫂放行。终于激起嫂嫂的义愤，支持丈夫从戎。

此剧与同期问世的《难民自叹》一剧，同为安庆附近的东流、贵池、怀宁、桐城、潜山、太湖、宿松、望江等县的黄梅戏班社，争相演出的剧目。在各阶层观众中，激起强烈的共鸣。对当时风起云涌的抗日救亡运动，起到了积极的作用。怀宁籍老艺人丁华卿、阮银枝、李桂兰等，都曾演出过此剧。剧本未正式出版，今已失传。

闹菜园　泗州戏传统剧目。原为《大上寿》中的一折。全剧写员外卢彩，以做寿为名，刁难落魄在卢家菜园中攻读的未婚女婿刘廷玉，令其送礼以逼其退婚。卢女二英闻讯，暗派丫鬟，给刘送去寿礼。廷玉和连襟王景龙，在寿堂上劝说卢彩，保存婚约。卢不允，景龙夫妇设计，诓二英到他家，为廷玉和二英办了婚事。后，廷玉考中，夫妻团圆。

丁笃、李如道根据魏玉林、张圣贤、陈宝林口述本整理。整理本以《闹菜园》一折为主干，舍去上寿、停丧计、考中等情节，集中表现卢二英与刘廷玉之间的爱情。由滁县地区泗州戏剧团上演。导演丁笃、李如道，音乐设计刘乐山。周凤云饰卢二英，张立本饰刘廷玉。此剧音乐唱腔，曾作改革尝试。将泗州戏原来的即兴演唱(即怡心调)，改为定腔定谱。伴奏增加了长笛、黑管、大提琴等西洋乐器。并采用了重唱和伴唱形式。

1956年，参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出。音乐、演员皆获奖。

鱼精伴读　岳西高腔传统剧目。源自明人传奇《鲤鱼精鱼篮记》(亦称《鲤鱼记》)。作者不详。写鲤鱼精假充金牡丹，与书生张真成亲。家人难辨真假，诉向包公。包令城隍处理。城隍奏请玉帝，差天兵天将捉拿。鲤鱼精得观音救护，成为鱼篮观音。

岳西高腔存《鱼精伴读》一折。写鲤鱼精变成金牡丹，到张真书馆献茶，与张真初次幽会。此折曲文典雅，简练俏丽，刻画人物生动，心理描写细腻。曲牌有〔降黄龙〕、〔乌(皂)罗袍〕二支。剧本为王北乾于五十年代初在岳西县发现。原抄本标明“文会堂大清道光十九年四月初四”。属岳西高腔最早抄本之一。现原抄本已遗失，仅存校订稿。存安庆市王兆乾、班友书及岳西县汪同元处。

鱼网会母　黄梅戏传统剧目。又名《白扇记》、《牙痕记》、《大闹洞庭湖》。写退职知府胡开思，带领妻子儿女回乡。船经洞庭湖口，被强盗赵大杀死。掳去财物，逼胡妻黄氏的女儿金莲为妻妾。黄氏于遇盗时，将子金元咬下牙痕，抛入水中。金元为渔翁刘金秀救起，取名鱼网，认为义子。鱼网长大，知非刘老所生，决心外出寻母。至潜山县，与宏升当铺老板赵宏升结为兄弟。端阳节日，赵氏兄弟外出。鱼网在书房感叹身世，胡金莲听到，传告其母。黄氏假意请鱼网饮酒，盘问身世，母子得以相认。黄氏告知赵氏兄弟乃杀夫仇人，交白纸宝扇一把，命鱼网到京，寻找外公。后，鱼网伯父胡开显发兵，杀了赵大。



此剧为黄梅戏的常演剧目。剧中《当坊会》一场，有唱无白，黄氏的大段唱腔，表现了黄梅戏大本戏音乐的特点。

1956年，班友书据潘泽海、钱悠远、马维喜口述本改编。由安庆市黄梅戏剧团首演。参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出。导演金乡，作曲郑雪，舞台美术设计张鹤鸣。罗爱文饰鱼网，丁紫臣饰刘金秀，田玉莲饰胡金莲，金建华饰黄氏，分获演员奖。该剧曾在山东省济南一带演出，颇有影响，山东省广播电台曾录音播放。

范进中举　淮北梆子戏剧目。侯传华于1956年春，根据《儒林外史》有关章节编写。写老童生范进，屡试不第，生活潦倒，满头飞霜，饱受世人歧视。在一次考试后，喜闻中举贺报，喜极而疯。范母及众乡邻均束手无策。传报人授意，找来范进平日最惧怕的岳父胡屠夫，对他猛击一掌。范进大惊，精神恢复正常。



作者在尊重原著的基础上，增添了范进中举前，对仕途生活热切向往、卖鸡街头，“风吹枯枝响，错当笙乐鸣”等细节。并浓化了癫狂时的大段心理描写。由阜阳专区淮北梆子戏剧团首演。导演王义之，音乐设计王勇，舞台美术设计郑国璋。关仲翔饰范进，郑连馨饰范母，李少卿饰胡屠夫。于1956年8月，参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出。演员分获各种奖励。成为剧团保留剧目。

1957年元月，安徽人民出版社出版单行本。同年，又收入该社编选的《安徽省第一届戏曲会演剧本选集》第三集。

空花轿　淮北梆子戏剧目。葛广效（执笔）、孟庆功编剧。写回乡知青张秋惠，和刘金声在农业实验中建立了爱情，商定在国庆节结婚。小商贩刘景中，买通媒婆，重金骗得秋惠娘，允将秋惠于中秋节嫁给他。碰巧，中秋节与国庆节同在一天。张秋惠派马车接新郎上门入赘。同时，刘景中也雇了花轿前来迎娶。这样阴差阳错，形成了一连串的喜剧情节。后来，刘金声拿出了和秋惠的结婚证，使刘景中落得个空花轿而归。



此剧于1963年6月，由宿县梆子戏剧团演出。导演葛广效，斗广华饰张秋惠，高效钦饰刘金声。同年7月，由安徽省文化局调合肥演出。后经作者修改，由中型戏发展为大型戏，改由蚌埠市梆子戏剧团演出。仍由葛广效导演。刘玉香饰张秋惠，吴一鸣饰刘金声。剧中的花轿舞、红伞舞等，吸收花鼓灯、辇舞、轿舞等民间舞蹈。并创造了赶车、坐车、骑自行车带人的舞蹈。演出后，合肥市庐剧团、安庆市黄梅戏剧团、阜阳地区曲剧团、淮北花鼓戏剧团、蚌埠市泗州戏剧团等数十个演出团体，纷纷先后移植演出。此剧已成为宿县和蚌埠市梆子剧团的保留剧目。

剧本于1963年首发于安徽人民出版社编印的《演唱》刊物，次年，又由该社出版单行本。1982年，作者作了较大修改后，由安徽人民出版社再版。

周氏拜月　青阳腔早期传统剧目。出自传奇《金印记》。写苏秦去魏国求官，久久不归。时值中秋佳节，周氏思念丈夫，乃于花园烧香，祝愿苏秦早日荣归。

《金印记》，写苏秦勤奋发迹六国封相的故事。最早有南戏《苏秦衣锦还乡》，元人有《冻苏秦衣锦还乡》，明初苏复之改为《金印记》。《拜月》一折，不见于苏复之的《重校金印记》（见《古本戏曲丛刊》第一集）。这出戏从其语言风格看，似经艺人长期实践，是丰富了的演出本。此剧显著特点是"滚调"，而且是曲中加滚。语言结构则是大量的诗作曲唱，这似是余姚腔的传统。

此剧在明刊本中，以《时调青昆》最为完整。此外，也见于《摘锦奇音》、《大明春》、《八能奏锦》、《尧天乐》、《歌林拾翠》、《群音类选》等，可见在明代，这是一出很受欢迎的旦本独脚戏。岳西高腔也有这出戏。

河神娶妇　扬剧传统剧目。写战国时，西门豹为邺县令。当地巫婆勾结官绅，捏造漳河河神娶妇。每年设坛祭神，选女投河，借此搜刮民财。西门豹将计就计，将巫婆投入河中，百姓醒悟。

该剧由宁宗宪根据陈宏杏口述本，并参照《西门豹治邺》故事改编。删除原剧中迷信部分，着力塑造西门豹为民除害，根治水患，为民谋利的形象。增加西门豹赴任途中，收留逃难民女孙爱莲及将计就计等情节。改本由天长县扬剧团排演。导演王晓东、欧阳钦，作曲杨恒杰、吴寿山。岳佩峰饰西门豹，高秀芝饰巫婆。于1959年赴合肥，参加安徽省建国十周年献礼演出。此剧成为剧团保留剧目。

斩皇兄　皖南花鼓戏传统剧目。原名《大清官》。写湖广总督于成龙，微服私访。在葡萄渡捉拿杀人越货的水贼；在茅棚又查出勾通官府、为害一方的恶霸马三宏；在红门寺得知寺僧荼毒百姓，奸淫民女。他发兵征剿，除暴安良，火烧红门寺。



刘永濂整理。对原本作了集中精炼，加强了于成龙与皇亲施云（即红门寺长老）之间的矛盾冲突。写于成龙微服私访时，了解民女受害。身入皇庙，恰与给施云送消息来的县官相遇。他巧与周旋，终于查清了施云的罪恶，将施云捉拿，并违抗赦免施云的圣命，为民除害后，自己带枷入京请罪。此剧集中表现本剧种生行唱腔之精华，以及主腔"淘腔"各类板式的运用和变化。

改本由芜湖专区皖南花鼓戏剧团，于1958年排演。导演陈胜夫、陈建华。耿心月饰沈秀荣，杨光荣饰于成龙，陈仲美饰施云。

改本收入安徽人民出版社1962年出版的《皖南花鼓戏传统剧目选集》。

金狮子　黄梅戏剧目。雷风根据民间传说编剧。写年老孤寡的江大妈，原出身于城市富商之家。青年时期，因爱上雇工而导致父女反目。两人逃婚到农村，母亲暗中赠送一只价值连城的金狮子。旧社会的艰难生活和兵荒马乱，先后夺去了她的丈夫和一双儿女。本家兄弟江福成，以其子过继长房为由，百般要挟，意在夺取她的全部家产。中华人民共和国成立后，人民政府对鳏寡孤独，实行五保政策。她衣食有靠，乃将珍藏了四十年的传家宝金狮子，献给了农业生产合作社。



此剧由怀宁县黄梅戏剧团排演。于1956年，参加安徽省第一届戏曲摩演出大会演出。导演潘剑虹，作曲王兆乾。麻彩楼饰江大妈。获演出及演员奖。安徽人民广播电台和中央人民广播电台，先后播出此剧。山西省晋剧曾移植演出。

剧本于1956年2月，由《安庆报》发表。

罗帕记　黄梅戏传统剧目。原为上、下两本，上本名《罗帕宝》，下本名《三鼎甲》。写王科举之妻陈赛金，游园时失落罗帕宝，为家人姜雄拾去。王带姜进京赶考，夜宿客店。姜因调戏店主姐而败露罗帕，并向店主姐编造此帕乃女主人陈赛金私赠。王得悉后，姜逃走。王信以为真，拷妻、休妻，致使陈于流浪途中，一胎生下一女二男，为傅员外收留。后二子双双赴考，其母修书，嘱其寻父。恰巧父子三人同科应试，分中状元、榜眼、探花。父子相认，捉拿姜雄，一家团聚。



1959年，李建庆、苏浙、乔志良改编。压缩成一本，剔除糟粕，改变原剧中店主姐形象。改本由安徽省黄梅戏剧团演出。后，乔志良与金芝（执笔）作了全面改写。将原重点揭露姜雄作恶被捉的主线，改为以王科举夫妻之间的情与礼冲突为主线。增写《店遇》等场，加强店主姐泼辣豪放善良的性格，及父子同科试中，子作巡按，父为知县，子命父为母伸冤，使王科举倍受嘲讽。结尾以王科举痛悔前非，拉起彩车，接妻回家而告终。语言几乎全部作了改写。

改本首由安徽省黄梅戏剧团作为建国十周年献礼剧目演出于合肥。1981年，带赴香

港演出。导演乔志良、王冠亚，编曲时白林，舞台美术设计王士英、戴维祥。王科举先后由查瑞和、王少舫饰演，陈赛金先后由潘霞云、王毓琴、许自友饰演，店主姐先后由王少梅、马元玲、江明安饰演。该剧不仅为各个黄梅戏剧团排演，扬剧、庐剧等剧团亦有移植演出。中央、安徽、上海、湖北、浙江、香港等地的电视台，均录相播放。《人民日报》1981年11月14日，发表马彦祥的《看安徽黄梅戏有感》，认为“不失为发挥了黄梅戏剧种特色的一出好戏”。

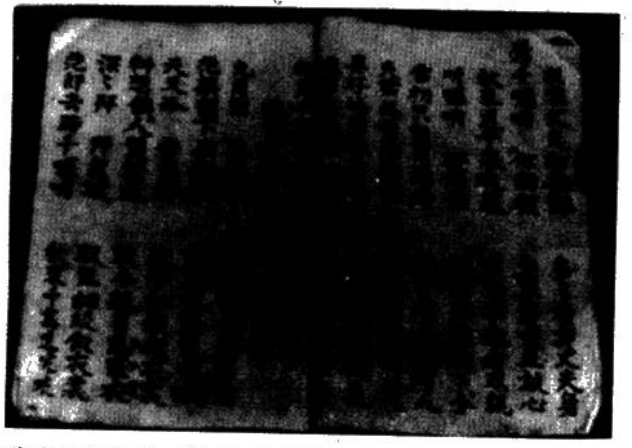
改本首发于《安徽戏剧》1959年10月号。同年，安徽人民出版社出版单行本。1982年，由金芝再次对剧本作了修改，并附曲谱，由安徽人民出版社再版。

孟丽君　黄梅戏剧目。班友书、汪自毅根据丁西林《孟丽君》(话剧)改编。写孟丽君与皇甫少华，自幼青梅竹马，两相情爱。孟父为权奸所陷，全家罹难。孟改扮男装逃出，行前赠自画像给皇甫少华。后，孟化名考中状元，官居宰相。两年后，皇甫少华也考中武状元，并立下战功。两人正要相认时，国丈刘捷欲招皇甫为婿；皇帝又看出孟丽君女扮男装的破绽，欲选其为妃。孟利用皇室的矛盾，取得太后宠悦，被收为义女，招皇甫少华为驸马，终成眷属。

1962年，由安庆市黄梅戏剧团青年队排演。导演潘忠仁，作曲陈礼旺，舞台美术设计潘姚根。刘广惠饰孟丽君，吴贤福饰皇甫少华，周旭春饰皇帝。此剧曾在省内外广泛演出，颇获好评。剧本于1981年，由安徽人民出版社出版单行本。

泗州戏也有同名的改编本，由完艺舟改编。

孟姜女　贵池傩戏传统剧目。又称《范杞良》。写书生范杞良，避徭役逃至许家庄。恰遇孟姜女在荷花池洗澡。孟据自己立下的心愿，遂与范结成夫妇。拜堂之际，官差来，将范抓去筑长城。秋风起，孟偕小姑，去长城工地送寒衣。小姑中途返家，孟一人冒风霜、过关卡、遇强盗、渡湘江、遇山虎、逢白蛇，求卜问卦，拜庙叩神，感人感神，终于在太白金星的指引下，来到长城，始知范杞良早被官差打死。孟姜女在万骨堆中滴血



认亲。感动天地，城墙崩倒。此时，太白金星告知孟姜女，她本来是仙人，坠落凡间。由太白金星将其引渡回归仙府。

此剧源于说唱词话。七字句唱词。开场报台，以诗概括剧情。剧中穿插《十二月节令歌》、《十二月贤人歌》、《闹五更调》等山歌小调。贵池县所有演傩戏的氏族都搬演，各演出本，主要情节皆相同，具体细节和唱白略有差异。如棠溪乡东山吴村的演出本，有抓夫时出渔、樵、耕、读(范杞良饰)，及放牛娃与牛(人扮)叹苦和唱《闹五更调》。棠溪乡东山吴、韩两族，姚坡乡新村柯姓氏族，刘街乡南山刘姓氏族，殷村姚姓氏族，均藏有手抄本。至今有些

氏族，农历正月时，仍按旧习惯演出全剧或选场。

1956年，陈仲、刁均宁，根据孟姜女的故事传说，编成淮北梆子戏剧本《孟姜女》。全剧七场，故事主线与上述贵池傩戏本基本相同。删去神仙点化等情节，集中描写孟与范的爱情及孟对范的怀念。由砀山县人民豫剧团演出。导演陈恒道、陈斌、冯光衢，唱腔设计张福石，舞台美术设计阚泽生。张福兰饰孟姜女，马桂霞饰万杞良。1956年7月，参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出。获各类奖励。后，宿县地区淮北梆子戏剧团演出时，又增加《骂殿》一场，成为该剧团保留剧目。

剧本选入《安徽省第一届戏曲观摩演出剧本选集》第八集。

郑成功　京剧剧目。1962年，刘定九根据明、清史籍及南明诸野史有关情节编写。写郑芝龙拥唐王朱聿键即位福州，被封为平国公。其子郑成功统领禁军。清顺治三年(1646)六月，清兵攻仙霞岭。洪承畴以厚爵诱降郑芝龙。郑弃仙霞岭、延平，退守安平镇，隆武帝被俘身亡。郑成功谏父抗清。受禁，幸义士相助始脱身。郑母自刎，命子突围。郑芝龙寿诞之时，清廷派人庆贺。郑成功趁机杀之，聚众抗清。

此剧由合肥市青年京剧团，于1979年4月排演。导演乔志良、丁宝珊，配曲邓鸿，舞台美术设计孙立嵩，灯光设计徐银龙，乐队指挥刘文卓。蒋照义饰郑成功，张立新饰郑母，鲁子布饰郑芝龙。西安市秦腔剧团曾移植演出。

剧本刊于安徽省戏剧家协会主编之《剧本新作》1980年第二期，刊发时改名《背父报国》(《郑成功》前部)。

抱妆盒　岳西高腔传统剧目。又称《妆盒记》。源于明人《金丸记》传奇。写宋真宗时，刘后谋害李妃所生太子。宫女寇承御与内侍陈琳，密藏太子于妆盒之中，贴上皇封，骗过刘后再三盘问，将太子送至八大王处。十年后，太子游宫，引起刘后生疑。审问寇承御，寇以死守密。后，太子接位，称宋仁宗。刘后阴谋被揭露，奉李后为太后。



岳西高腔今存《捧盒》、《盘盒》、《献子》、《拷寇》四折。自清光绪以来，高腔艺人习惯将《捧盒》、《盘盒》连演，为早期艺人王有贤、王德冈的拿手好戏。清末艺人王再成所饰陈琳，在演出《盘盒》时，有汗流如注的精彩表演，享有活陈琳之誉。中华人民共和国成立后，艺人王会明，演出《捧盒》，庆祝土地改革胜利，从而使岳西高腔首次出现于新中国的戏曲舞台。

1959年，岳西高腔剧团，老艺人蒋焕南、崔孟常，在安庆市展览演出。该团剧目组将《捧盒》、《盘盒》两折，校订整理，定名为《抱妆盒》。又经蒋焕南授唱，陈华轩导演，汪泽海、

余怡怡、方岳琴等主演，赴合肥市，参加安徽省建国十周年献礼演出。

卖鸡　淮北花鼓戏剧目。田砚农于1963年，根据王庆丰曲艺唱段《徐老汉卖鸡》改编。写农民徐老汉，因亲家要来作客，趁到集上买菜的机会，瞒着老伴，偷卖了一只鸡买酒喝。恰为未见过面的亲家李大娘作为会亲家的礼物而买去。李大娘提鸡到了徐家。徐妻见鸡，误认李是偷鸡贼，两亲家母发生争吵。徐媳李文芳闻声出视而释疑。此时，徐老汉由集上归来，家人揭开隐情，徐十分羞愧。



宿县淮北花鼓戏剧团排演。导演范阴春，编曲杨春、王作伦。牛正印饰徐老汉，陈美兰饰徐大娘，李桂兰饰李大娘，沈艳秋饰文芳。1964年，参加安徽省戏曲现代戏观摩演出大会演出。演出中，由安徽人民广播电台录音全播。

剧本刊于《演唱》1963年第二期。

卖甜瓜　泗州戏传统剧目。写青年农民王保安，赶集筹办婚事。途中，到瓜棚买瓜吃，巧遇未婚妻李迎春。两人并不认识，通过选瓜、要价、付钱，以物抵押等一系列喜剧性情节，两人逐渐明确了相互关系。构成了一出妙趣盎然的喜剧。

1959年，徐杰、朱保训根据陈春华口述本整理。由灵璧县泗州戏剧团演出。导演徐杰。吴新岭饰李迎春，陈春华饰王保安。后又由宁宗宪加工整理，益显光彩。此剧曾为董必武等国家领导人作招待演出。并由宿县地区泗州戏剧团作为赴新疆慰问演出的剧目。山东、江苏等地的柳琴戏剧团，也先后上演。

剧本由安徽人民出版社收入1962年《群众文娱材料》第四集。

茶山新歌　庐剧剧目。王晓岚编剧。写大别山区春茶采摘时期，某生产队的生产组长志宏和二嫂，带领姑娘们上山摘茶。二嫂不求质量，损坏茶棵。志宏口劝身教。最后，二嫂改正了错误。



1965年，由霍山县庐剧团演出。作曲李如瑶。王荣芳饰二嫂子，刘家瑾饰志宏。演出时载歌载舞，活泼欢快。采用庐剧西路唱腔，高亢辽阔，具有浓厚的山区气息，受到观众的热烈欢迎。

1965年，此剧参加六安地区戏剧会演。1966年3月，参加安徽省小型戏曲调演。后，调省修改加工，准备参加华东区小戏调演，因“文化大革命”而停办未成行。导演龚维毅，作

曲李如瑶、王成瑞。

剧本于1963年由安徽人民出版社出版单行本。

拾棉花 泗州戏传统剧目。泗州戏传统生活小戏。写村姑张玉兰和王翠娥，两人拾了棉花，在一棵大树下互道心曲，憧憬未来美满幸福的生活。两人各自夸耀自己的未婚夫婿，争强好胜，互相攀比。比到最后，竟至比起谁先养白胖娃娃。这段对话，被躲在树上看瓜的张老汉听到，不禁失声大笑。惊走了含羞的村姑，张老汉也乐得从树上掉了下来。



此剧原为说唱的"篇子"。1951年，由滁县泗州戏人民剧团老艺人魏玉林口述，李如道整理成一出小戏。同年夏，完艺舟根据李整理本再改编。唱词大部分重写，增删较大。改本由蚌埠市淮光泗州戏剧团首演。导演张力。李宝琴饰张玉兰，陈金凤饰王翠娥，袁玉清饰张老汉。1954年，参加华东区戏曲观摩演出大会演出，受到普遍欢迎。演员分获不同表演奖。华东、广东、武汉、西北等地歌舞剧院(团)，中国评剧院、沈阳评剧院、山东吕剧团等，先后来蚌埠学习、移植此剧。安徽省黄梅戏剧团移植后，曾带往朝鲜民主主义人民共和国慰问中国人民志愿军演出。1956年5月1日，《拾棉花》剧组，化妆彩车造型，参加天安门游行。1957年5月，随安徽省庐剧、泗州戏赴京汇报演出团演出。1958年，收入《安徽戏曲集锦》影片中。

剧本先后由中国戏剧出版社、上海文化出版社、安徽人民出版社出版多种版本的单行本。并被收入《安徽戏曲选》、《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。1982年，由上海文艺出版社收入《中国民间小戏选》。

重要一课 淮北梆子戏剧目。砀山县业余戏剧创作组编剧。汪云修执笔。写新砀小学李校长、郑老师，坚持全面发展的教育方针，和王副教导主任仅只重视知识教育，产生了矛盾。毕业班学生刘小霞，功课虽好，却轻视劳动。王认为这不过是小缺点，对小霞十分袒护。刘小霞为了多考分，竟偷改考试卷。经过郑老师和李校长的耐心教育，刘小霞承认了错误，王副主任也受了一次深刻的教训。



此剧由宿县地区梆子戏剧团演出。导演陈仲、刘守廉、龚维毅，作曲朱宝强，舞台美术

设计傅厚培、沈德。张福来饰李校长，丁世兰饰刘小霞，朱琴饰郑老师，黄超饰王主任。1965年3月，参加华东区现代戏曲调演。在上海连续上演七十余场。中国京剧院和上海实验歌剧院等，先后移植演出。

文学本于1965年由上海文化出版社出版。

查清敌人　黄梅戏剧目。曹野编剧。写某地土改时，地主杨广才，与暗藏特务孔赞，互相勾结，破坏土地改革。在一次破坏中，被雇工小锁子撞见。杨、孔发觉，杀人灭口。经乡干部赵翠苹，依靠群众中积极分子杨德旺等，深入了解，反复调查，终于查清了敌人。此乡土改运动，得以顺利进行。

该剧于1952年收入马彦章主编的《大众戏曲丛书》，由上海杂志联合出版公司出版。是安徽省黄梅戏大型现代戏在中华人民共和国成立后第一个出版的剧本。版本现藏中国艺术研究院戏曲研究所。

昭君出塞　徽剧传统剧目。写王嫱（即王昭君）不肯贿赂画工毛延寿，被画为丑状，致汉元帝不加召幸。昭君弹琵琶自伤，元帝发现其美，立为明妃，欲斩毛延寿。毛逃往匈奴，献王嫱画像。匈奴发兵索王嫱，元帝感兵力不足，乃割爱送王嫱和亲。王见匈奴可汗，约三事，斩毛延寿。

此剧属昆弋腔（又称"安庆梆子腔"）剧目。戏中尚存滚白、滚唱，颇具特色。出场龙套有大段合唱，保留了青阳腔"一唱众和"的特点。表演载歌载舞，画面性、舞蹈性都很强，是以旦、丑、武小生为主的"对子戏"。演员需有高、昆、乱和文武不挡的功力。清末民初在徽州徽班中广为流行，是群众久看不厌的剧目。徽州老艺人项少轩、程秋桂擅长此戏。1952年，曾由休宁县群乐徽剧团组织专场演出。项少轩饰昭君，程秋桂饰王龙，汪云廷饰马夫。后传授给徽州地区徽剧团学员王千金、陈林等。安徽省徽剧团亦由老艺人鲍进昌传授给学员吴小燕等。成为剧团的保留剧目。

青阳腔称《王昭君和亲单于》（又名《昭君出塞》或《和番》）。主要写昭君和番，一路上难舍故国的哀伤心情。明代嘉靖、隆庆之际，即为青阳腔所移植。其最大特色是以青阳滚调享誉当时。如《出塞》中的〔点绛唇〕就延伸到七十多句唱词，大大打破原曲牌词格。同时，在大段曲之中，又夹进"诗作曲唱"的"滚"。这种滚调，在嘉靖到万历年间，影响颇大，称"时调歌令"。清代《缀白裘》第六集改名《青冢记》，其《送昭・出塞》注为"梆子腔"（又称"昆弋腔"即"青昆"），实际即"吹腔"。《缀白裘》所录，乃是徽班在下江演出舞台本。后，传入浙江绍剧，唱腔称"阳路青板"。

春嫂　皖南花鼓戏剧目。杨跃庭编剧。写居孀五年的春嫂，在中国共产党十一届三中全会以后，生活逐渐好转，有了重新建立家庭的愿望。她暗中爱上了农村青年王小波。王对她也早有爱慕之心。一天，春嫂邀请小波上门替她垒鸡窝。她主动向王表露心声。两人互诉衷曲，共建幸福家庭。



此剧由宣城地区皖南花鼓戏剧团首演。导演谢辉伟、凌树声，作曲王邦荣、陈凤祥，舞台美术设计李维林。徐建华饰春嫂，王维平饰王小波。1981年，参加安徽省戏剧调演。1982年8月，选为安徽省戏曲现代戏赴京汇报演出团剧目。并于同年8月29日，为中国共产党第十二次全国代表大会演出。1982年9月5日《人民日报》发表《饶有新意的〈春嫂〉》文章，认为这出戏“以新颖的构思，朴实的演技，浓郁的乡土气息，受到首都观众的好评”。与此同时，《光明日报》、《北京日报》等十多家报纸，也发表了消息和评论文章。中央人民广播电台、北京电视台，录制全剧广播。中国唱片社灌制了唱片。

剧本于《江淮文艺》1981年第十期、《安徽新戏》1982年第一期、《剧本》月刊1982年第十二期，先后发表。

春香闹学　黄梅戏传统剧目。《金钗记》（又名《百花亭》）中一折。写书生王金荣，受聘黄府教学。在花园中与黄小姐一见钟情，私订终身。黄小姐遣丫鬟春香，夜间到书房赠银，资助王进京赶考。春香故意讯问王的婚事，王则掩饰真象，佯装不识黄小姐。春香要王在其扇上题“窈窕淑女，君子好逑”。她以此诗暗喻，提示自己已经知道隐情，王仍否认。春香从王的书案中搜出黄小姐赠送的金钗，王始承认。春香赠银，王要春香快离书房。春香设计，诓王出门，恭敬地送她，她才离开。



陆洪非根据老艺人口述本整理。着重塑造春香机智活泼的性格，丰富其生活趣味。由安徽省黄梅戏剧团首演。潘璟琍饰春香，熊少云饰王金荣。1958年10月，由安徽省电影制片厂收入《安徽戏曲集锦》影片中

剧本于1954年由安徽人民出版社出版。

春暖花开　黄梅戏剧目。张亚非、张曙霞、高国华、罗爱祥写初稿，班友书、汪自毅写二稿，后又经张亚非、汪存顺、金芝、江枫等先后修改。写东风纺织厂纺织车间第一工段，夺得年终评比优胜红旗。党支部委员、“五好”挡车工余桂香，领来青年女工秦惠芝进厂。生产纪录员对秦贪玩任性，提出意见。工段长石厚明却表示应耐心教育。余桂香摸清了秦惠芝主要是不愿当工人的思想根子，细致地对她进行教育，并帮助她学习纺织技术，秦终于

决心做一个合格的工人。



1964年秋，安庆市黄梅戏剧团排演。1965年春，参加在上海举行的华东区现代戏调演。导演章琴、罗爱祥、潘惠仁，音乐设计程学勤、苏立祥，舞台美术设计王华龙、苏平和。田玉莲、斯淑娴先后饰余桂香，张谷芳、戴莉莉先后饰秦惠芝，祖祥云、罗爱祥先后饰石厚明。

剧本于1965年8月由安徽省文艺创作研究室主编的《安徽新戏》第五集发表。

荞麦记　黄梅戏传统剧目。又名《三女拜寿》。写王百万有三个女儿。他六旬寿辰时，大女、二女，家中富裕，各送厚礼。三女家贫，送的是荞麦面粑粑。父母嫌贫爱富，借故将三女儿赶出寿堂，连住马棚也不允。后，三女之夫徐文俊，中了状元；而王家屡遭大火，一贫如洗。王母至三女儿家乞讨，三女不愿相认，其母诉十月怀胎之苦，三女终将母收留。



此剧为黄梅戏常演剧目。各剧团在演出时，都不同程度地作了整理。其中以1959年经张良俊、张云风合作的整理本较为完整。该本计八场，删去休妻情节，增补长女、次女共图鲸吞王百万家财的歹心，突出三女夫妇患难身世。1980年2月，由铜陵市黄梅戏剧团演出。导演张良俊。孙仲英饰王安人，江筱平饰三女，王福元饰徐文俊。演出后，马鞍山市、青阳县等黄梅戏剧团相继上演。

洪波曲　黄梅戏剧目。班友书、王兆乾、王弦，以本省劳动模范龙冬花防洪抗灾事迹编写。写1954年夏，长江岸边的柳城农业合作社，遭到百年未遇的大水。社长左冬英，带领社员大海子等人，冒着狂风险浪，援救灾民。中农陆传贵，驾船偷贩芦柴，翻船落水。左冬英率众将其救起。他深受感动，也参加了抢险队伍。左冬英带领社员，抢堵北闸埂，战胜洪水，终获丰收。

贵池县黄梅戏剧团排演。后经修改，由安庆市黄梅戏剧团排演，参加安徽省1958年在芜湖市举行的第二届戏曲观摩演出大会演出。1959年，作为向建国十周年献礼剧目演出。导演戴金和，作曲程学勤、方集富。斯淑娴饰左冬英，吴来保饰陆传贵，张荣华饰陆妻。

剧本于1962年由安徽人民出版社出版。

幽兰吐芳　黄梅戏剧目。余治淮编剧。写工人杨春兰，爱上了自己的师傅刘志诚。

但当她了解到刘已和杨艳萍恋爱后，就热情帮助其结合。可是，杨艳萍却因嫌弃志诚的母亲有眼病，可能会双目失明，弃刘而去。杨喜兰劝慰志诚，并热情地扶着志诚的母亲，到医院去治眼病。表现了她对长辈的敬爱，对爱情的忠贞。



黟县黄梅戏剧团排演。参加徽州地区创作剧目调演。后又经修改由该团重新排练。导演周小林、范劲松，作曲吴春生，舞台美术设计章臣铨、吴永云。程凤饰杨春兰，谢自求饰刘志诚，徐凤雪饰杨艳萍。1981 年参加全省现代戏赴京汇报演出团在北京演出。8 月 29 日，为中国共产党第十二次全国代表大会演出。中央人民广播电台、北京电视台录音、录相播放。《北京日报》、《北京晚报》、《光明日报》等发了消息或评论文章。

剧本首发于《江淮文艺》1981 年 8 月号。修改后，又发表于《安徽新戏》1982 年第一期。

选才记 黄梅戏剧目。龙仲文、余素之编剧。写“四人帮”被粉粹之后，大学恢复了招生制度。父亲蒙冤而死的下放知青蓝琴，报名投考。区革命委员会何主任，想让儿子占有应考名额，以蓝琴为反革命子女而扣押准考证，并设陷阱阻挠蓝琴应试。分管文教的县委副书记田荣，对蓝琴应考，也百般挑剔。教育局长金新，通过调查，了解蓝琴确实是德才兼备，他请省招生办公室来人面试，蓝琴终于被录取。



1978 年，安庆地区黄梅戏一团排演。以《桃李芬芳》剧名参加安庆地区会演。获演出一等奖。导演陈佑国、黎承刚，作曲陈儒天等，舞台美术设计黄惠连。麻彩楼饰蓝光，姚美美饰蓝琴，程北林饰金新。1979 年，参加安徽省建国三十周年献礼调演，易今名。获演出奖，麻彩楼、姚美美分获演员奖。

剧本发表于中国戏剧家协会安徽分会于 1980 年编印的《剧本新作》第一期。

狮吼记 梨簧戏剧目。张智于 1959 年根据明汪廷讷《狮吼记》改编。写宋代文人陈季常，其妻柳氏，在梳妆时规劝他不要在外面沾花惹草。陈发誓遵从。一日柳氏从小厮口中了解到，苏东坡邀陈春游时，召歌伎调笑取乐。柳氏大怒，责陈。并丢下蒲团护膝，罚陈跪在家园池塘之前。适苏东坡来访，耻笑陈有辱丈夫风流，并以古代周公的“男子四十无子应娶妾”的道理，讥讽柳氏为“河东狮吼”。柳氏以此理乃周公所订，如是周婆订，当责之一百大棍。苏无词以对。

改编本摘取原著《梳妆》、《跪池》两折，增《春游》，计三折组成。改本重视原著喜剧特点，并在细节和语言上都做了丰富。芜湖市梨簧戏剧团于1959年排演。导演白玉蟾，作曲张继旺，舞台美术设计李祥林。刘大玲饰刘氏，丁国银饰陈季常，卞敬荣饰苏东坡。同年，参加安徽省向建国十周年献礼演出。并先后招待过国家领导人陈云、陈毅。共演出六百场以上，成为剧团主要保留剧目。



剧本收入芜湖市文化局为庆祝建国十周年编辑的《百花集》中。

拜月　岳西高腔传统剧目。元人施惠《拜月记》(又称《幽闺记》)传奇中之一折。明代青阳腔选本《摘锦奇音》刊有三个单折。岳西高腔今存《扯伞》、《拜月》两折。《拜月》折写王瑞兰与蒋世隆，因逃难相遇而订婚。分别后，瑞兰思念不已。某夜，瑞兰在花园对月焚香祷告，为义妹蒋瑞莲发觉。瑞兰不得已吐露了与世隆订婚的真情。而瑞兰也知道了瑞莲却是世隆的亲妹，义结姐妹，至此又成了一对情投意合的姑嫂。



此折在岳西高腔长期演唱中，对剧本的拜月前后，一对少女，互猜心声、逗乐，丰富了不少细节，使原剧喜剧气氛和风趣韵味更加浓厚。演出时，较多地运用了“滚调”。其中，〔字字双〕唱段，有长达三十六板的特长腔句。旋律优美，起伏回环，是岳西高腔的精彩唱段。屡演不衰。1959年，由岳西高腔剧团储遂怀、崔尊鹤教唱，罗爱文导演，余怡怡饰王瑞兰，朱华勤饰蒋瑞莲。参加安徽省向建国三十周年献礼演出。

《安庆文艺》1959年第四期，刊《拜月》校订本，同期发表班友书《关于〈拜月〉》的介绍文章，今存抄本多种。

贵妃醉酒　青阳腔传统剧目。写杨贵妃在月明之夜，约唐明皇在百花亭饮宴同乐。明皇爽约，迳去西宫。贵妃久等不来，忧怨交加，乃以酒浇愁。醉中失态，表现了宫廷妇女苦闷的精神生活。

刁均宁参照徽剧平板《百花亭》本，和昆曲《醉杨妃》本改写。略去贵妃拥抱太监，与太监耍帽等细节；增加沉鱼、落雁、闭月、羞花之描述。以帮唱、合唱的高腔形式，抒发贵妃当时的心理状态。1961年元月，安徽省徽剧团以青阳腔形式排演。音乐设计沈执、王锦琦、陆小秋，艺术辅导金鸿荣。秦彩萍饰杨玉环。1961年3月，在上海中国大戏院公演，上海各大

报纸作了重点报道和评论。上海电视台专题录相介绍，中国唱片厂全剧录音灌制成唱片。



台湾版的《善本戏曲丛书》中，万历刊行的《时调青昆》，收有《杨妃醉酒》。曲文特点是，出场〔新水令〕，收场〔清江引〕，中间为长达一百三十多句的长短句曲词。这是"滚调"影响的结果。此形式在明初几乎成了青阳腔的体例。岳西高腔的《杨妃醉酒》，仍保存此特点。

刁均宁整理本，1961年12月由安徽人民出版社出版。

荆钗记　岳西高腔传统剧目。源于南戏本。写宋时，温州贫士王十朋，以荆钗为聘，与钱玉莲订婚。婚后，十朋考中状元，万俟丞相，欲招为婿。十朋拒绝。万俟将十朋由饶州金判改任潮阳佥判。富豪孙汝权谋娶玉莲，私改王的家书为休书。玉莲投江，幸遇福建人钱安抚所救，并收为义女。后，十朋改任吉安佥判，几经周折，终以荆钗为凭，与玉莲团圆。

岳西高腔保存了该剧《逼嫁》、《撬窗》、《投江》、《祭江》四个单折。该剧《撬窗》折唱腔难度很大，岳西高腔艺人有"男怕《秋江》，女怕《撬窗》"之说。演此剧需有扎实功底，方能胜任。清光绪时，旦行演员王德冈，演此剧拿手，影响较大。后有叶仁胜、储遂怀、崔孟常等，不断演出此剧。

送嫁　梨簧戏剧目。吴波参照未央小说《蛉嫂探亲》编剧。写农妇林嫂，拟高价出售猪崽，为女儿置办嫁妆。她前往东村，打听猪价，并顺便看望亲家和未见过面的女婿丁金宝。途中，林嫂拾到两只鸭子。丁金宝为生产队寻找走散的鸭子恰与林嫂相遇。两人经过一番争执，丁付给林嫂两元后，林嫂才交出鸭子。林嫂到了丁家，见到女婿，尴尬已极。此时，林嫂的老伴和女儿荷姑，又为东村送来猪崽而来到丁家，林嫂和家人相见，更增羞愧。



1963年，由芜湖市梨簧戏剧团演出。导演汪维，唱腔设计李光昱，舞台美术设计邓晶瑜。丁国银饰林嫂，黄绵玉饰荷姑，崔恒祥饰丁金宝。1964年，参加安徽省创作剧目调演。后成为剧团的保留剧目。

剧本首发于安徽人民出版社编的《演唱》1964年第四期，后由《安徽群众文化》1978年

第九期再次发表。

送香茶 推剧剧目。1940年移植自庐剧。写陈家母女上坟，救下不堪继母虐待正在自缢的书生张宝童。陈母收宝童为螟蛉，送学塾读书。陈女秀英，与宝童萌生爱情。一日，陈女借送茶向宝童求婚，两人约定说服陈母，结成夫妻。

此剧为推剧盛演不衰的剧目。秀英的出场、梳妆等，吸收了花鼓灯舞蹈中的云扇、飘扇、贴胯翻扇等动作，还运用了梳花、俏步、云步、颤点步等步法，富有浓郁的地方特色。送茶路上唱的〔蛤蟆调〕原为〔花鼓灯调〕，经历代艺人宋道林、张大英、杨敏等的不断丰富与发展，在观众中广为流传。1957年陈敬芝口述，孟白苹、梦痕整理。由凤台县推剧团演出。韩华琳饰陈秀英，岳文英饰张宝童，郑瑞敏饰陈母。1961年9月，安徽电视台实况转播。

整理本由上海文化出版社出版。1980年。经张岚、丁怀亮再整理，发表于安徽省群众艺术馆编《演唱材料》第一期。

送饭·卖艾 庐剧传统剧目。为《白灯记》中之两折。全剧情节为：赵朋松诬婿为盗。赵女兰英，女扮男装，考中状元。会同兄孙继成，返家惩办贪官，救出其夫孙继高。《送饭》一折情节为孙继高入牢，侄女小艾送牢饭，牢头禁子向其索钱。伶俐的小艾，用软的硬的方法，好说歹讲的语言，骗过了禁子，反以认禁子作干爷，倒扒了他的一个铜钱。聪明的小艾和贪财但却未泯灭人性的禁子之间冲突，构成了一出饶有风趣的喜剧。此折由刁均宁根据宋玉发口述本整理。安徽省庐剧团演出。马维珍饰小艾，宋玉发饰禁子。成为剧团经常演出的保留剧目。

《卖艾》一折剧情为：小艾送牢饭以后，其母为了贿通官府，只好把女儿卖给有钱人家。恰巧，卖给了赵朋松家，又分配给赵兰英作婢女。小艾借铺床之时，灵巧地将叔父被诬入狱的事，告诉了兰英。兰英嘱其回家，于元宵节夜，门悬白灯作为标志。兰英偷到婆家，与嫂共商救夫之策。此折由刘定九整理，合肥市庐剧团演出。1956年7月，参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出。由熊学珍饰小艾，董桂兰饰赵兰英。此折有专用的〔铺床调〕。

《送饭》整理本，1959年，收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》，1982年，上海文艺出版社又编入《中国民间小戏选》。

思春下山 岳西高腔传统剧目。写年轻的赵尼，厌倦庵堂的冷落，向往男耕女织的生活。她面对周围木雕泥塑的菩萨，一一数落诘问。并决然脱去袈裟，潜逃下山。



剧本源于明郑之珍的目连戏《目连救母劝善戏文》（又名《劝善记》），岳西高腔存《思春》、《数汉》两折，经常作为进香者还愿戏演出。曾由岳西县岳西高腔剧团集体整

理。王湛执笔。整理本将两折合并，保留原剧情，唱词作了润色。1956年，高腔艺人王英时，在安徽省第一届戏曲观摩大会作了展览演出。1959年，岳西高腔剧团演出了整理本。导演罗爱文、王鲁明，教唱储遂怀、崔孟常，音乐设计丁乐群。演出以岳西高腔为基调，融合了目连戏中相近的唱腔，由潘双贵传授，韦文琴主演。整理本发表于《安徽戏剧》1960年第一期。皖南花鼓戏、庐剧、洪山戏、黄梅戏皆有此剧。皖南花鼓戏名《小尼姑下山》。剧情同于岳西高腔。在赵尼下山后，有见花欢笑，对鸟谈心，临溪照影等细节，小尼姑脱去袈裟，穿一身裙袄，手持彩扇和大红手巾，唱〔思凡调〕。运用灯会民间歌舞，表现她途中奔走的艰难和复杂心情，并有特定的锣鼓，贯穿全剧，形成鲜明的特色。

1958年，彭斯福整理并导演。广德县皖南花鼓戏剧团排演。迟秀云、张其珍先后饰小尼姑。1961年，赴沪演出时，赵景深观剧并著文《小尼姑下山之后》，刊于1961年4月《新民晚报》，给予赞许。

整理本收入1961年安徽人民出版社出版的《皖南花鼓戏传统剧目选集》。

架线　黄梅戏剧目。张弦根据《工人日报》通讯稿，并到江西省体验生活后编剧。写武汉冶金建设公司的一支输电工程队，在架线工程中，为一农户家枝叶繁茂的老梨树所阻。工程队千方百计地设法保护此树。老农民见保树会带来施工的严重困难，他经过激烈的思想斗争，终于自己动手，砍倒了梨树。

1964年，由马鞍山市黄梅戏剧团排演。导演赵家骙，音乐设计磬石，舞台美术设计白文福。姜敬元饰老农，许成文饰架线队队长。同年9月，参加安徽省戏曲观摩演出大会演出。安徽人民广播电台播放了演出实况。

结婚之前　泗州戏剧目。金芝根据自己创作的小歌剧《心亮啦》改写。计三场。写寡妇李素芳(三嫂)，携子月贵苦度岁月。土改时，分了田，参加了互助组，并将与农会主任丁世民结婚。此时，迷恋单干又受富农黄明祥欺骗，正处于贫病交加中的丁世兴，被逼债要卖掉土改时分的好田。黄明祥怂恿三嫂买田。丁世民开会回来，带回了社会主义建设总路线精神，极力劝阻三嫂买田。一对情人在结婚之前，发生了一场严重的思想冲突。夜间，李素芳心情矛盾，来到她要买的那块好田边。月光下，恰见丁世兴的妻子丁二嫂，在得而又即将失去的田埂上哭泣倾诉。这更激起了李素芳的内心冲突。此时，丁世民率民兵破获了黄明祥盗卖粮食的罪行。使李猛醒，她帮助丁世兴度过难关。李素芳和丁世民如期结婚。

此剧于1954年春以蚌埠市泗州戏剧团为主，联合滁县地区泗州戏剧团排演。同年秋，参加华东区第一届戏曲观摩演出大会演出。导演余建民，霍桂霞饰李素芳，袁玉清饰丁世民，何兰英饰丁二嫂，吴之兴饰丁世兴。分获剧本、演出及演员奖。

剧本于1955年由上海文艺出版社和安徽人民出版社分别出版。

误接丝鞭　岳西高腔中的青阳腔剧目(现存安徽省徽剧团图书室)。写蒋世隆中了状元，王尚书要招他为婿，他接受了允婚信物丝鞭。洞房之夜，想不到新娘竟是他患难之妻

王瑞兰。瑞兰见是世隆，责怪他不该背弃初盟，接受丝鞭。因当初在逃难时，两人于旅店中成亲时曾誓言：蒋世隆誓不重婚，王瑞兰情愿终生守节。

此折见明刊本《新锓天下时尚南北徽池雅调》第一卷（现存安徽省徽剧团图书室），仅存〔月儿高〕一支曲牌，是个残出。仍保留男子负心婚变的原貌。

泉边上的爱情　黄梅戏剧目。班友书根据方之小说《在井台上》改编。写国家颁布兵役法之后，农村青年王德群、崔福泉报名参军。此时，他俩都爱上了本村姑娘洪小玫。崔福泉怕走后小玫爱上别人，叫母亲到报名处去哭闹，要求把他留下。王德群不赞成他这样做，自己毅然决定去参军。洪小玫面对此情，却把崇高的爱情，献给了王德群。

该剧由安庆市民众黄梅戏剧团演出。导演金乡、焦伟，作曲凌祖培、方集富，舞台美术设计张鹤鸣。潘忠仁饰王德群，祖祥云饰崔福泉，彭玉兰饰洪小玫。操琴李厚安。1956年8月，参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出。分获演出、导演及演员奖。

剧本收入《安徽省第一届戏曲观摩演出剧本选集》第二集。同年，由《小剧本》月刊发表。

真君点化阳明　岳西高腔传统剧目。又称《许真君摆渡》简称《摆渡》。写明朝两广都堂王阳明，窥知宁王宸濠有叛意。扮作云游道士，去南昌探听虚实。许真君算到王将依附宁王，便在江边化作渔翁，渡王过江。许向王点明宁王必败，提醒王应改变主意，兴兵讨伐。后，王从渔翁留言中，始知为真君幻化。

刊本始见于明代戏曲选集《乐府菁华》，为《护国记》中的一折。在明刊本《大明春》中，却是《阳春记》中的折子戏。剧本存安徽省徽剧团图书室。

借罗衣　庐剧传统剧目。写农妇二嫂子回娘家，为了炫耀自己，借了毛驴、金花和罗衣。回到娘家，向大姐夸耀穿戴。妈妈和姨娘听了很喜欢，大姐不服。随二嫂子一同来的小叔子汉宝，憨厚无知，无意中说出了嫂子借罗衣的真相，妈妈责备二嫂子不应说谎。



此剧先由刘琪、徐卓、潘能映、杜凤山整理，后由赵鸿再次整理。删去一些庸俗的细节，对二嫂子借物前对人的“求”，借物后的“欢”，回家后的“夸”，都做了细致加工。并增加二嫂子回家路上跑驴一段欢快情绪的描写。驴跑、驴跳、驴爬高下低、驴犟不过桥等，增加了表演的空间，初由皖西庐剧团首演。导演杜凤山。沈传英饰二嫂子。再整理本由安徽省庐剧团排演。导演华实秋，音乐设计周儒松、王本银、丁玉兰。丁玉兰饰二嫂子，

叶金萍饰汉宝子。1954 年参加华东区戏曲观摩演出大会演出。获演出、音乐及演员奖。1957 年 5 月，参加安徽省庐剧、泗州戏赴京汇报演出团，在北京怀仁堂为国家领导人演出。1958 年，收入安徽省电影制片厂拍摄的《安徽戏曲集锦》影片中。

剧本首发于《民间文学》1956 年 10 月号。后由安徽人民出版社出版。1958 年，收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。1979 年，收入安徽人民出版社编的《安徽戏剧选》。1982 年，又收入上海文艺出版社编的《中国民间小戏选》。

借靴　徽剧传统高腔剧目。与《缀白裘》内所收《借靴》相同。写穷秀才张旦赴宴前，



到友人刘二处去借靴。刘二吝啬异常，要张旦祭靴后才借，企图拖延时间。张借了靴，到友人处，筵席已散，懊悔不迭，遂赌气枕靴睡卧于街头。刘二等待焦急，寻来发现。两人争吵后，刘二要回新靴，交还自己换穿的张旦的布靴。刘二怕新靴穿脏，靴底磨破，膝行而归家。

此剧为素有徽剧名丑之称的程秋桂的拿手戏。唱白用浓重的徽州土音，夹以徽州官话。他和休宁县的徽剧老艺人宁万言共台，表演得妙趣横生，深受观众喜爱。



1954 年，严济棠整理。由休宁县群乐徽剧团排演。同年 9 月，赴上海参加华东区第一届戏曲观摩演出大会作展览性演出。后安徽省徽剧团再次整理并演出。程继武、谷化民先后饰张旦，石敬武饰刘仁。成为剧团经常演出的保留剧目。

剧本于 1958 年由安徽人民出版社出版。

辱骂齐王　青阳腔传统剧目。又名《周氏辱齐》。写齐湣王荒淫无道，重用奸佞。大将乐毅，不为所用，投燕国后领兵伐齐。湣王战败。一日，逃经苏秦之子苏代处。代母周氏，一面叫苏代要做保驾的忠臣，一面又责骂齐湣王纳姑为妃的昏庸。事见《七国春秋平话》。岳西高腔有此剧目。

拿虎　徽剧传统剧目。又名《义虎报》。写民女王氏，因猛虎吞食其子，到包拯衙前告状。包拯向衙下询问，入得山者进山捉虎。恰有衙役名裕德三，误以为命他去拿虎，应命入山。他在土地神的帮助下，捉到了老虎，回衙交令。不意老虎到了公堂，咆哮抖威，众衙役吓得窘态万状。

此剧于清末民初时，徽州徽班中广为流行。唱腔为二簧平板，表演以丑行为主。1957年冬，由刁均宁整理为讽刺喜剧。删除无关枝节，集中写裕德三先求神协助拿虎，后得意忘形，终因虎怒而叩首求饶，从而对吹嘘者以讽刺。整理本由安徽省徽剧团演出。老艺人王正同传授，学员程继武主演。成为剧团的保留剧目。



剧本于1961年由安徽人民出版社出版，收入《安徽地方戏曲丛书》。

赶山塞海　洪山戏传统剧目。又名《借马借鞭》。出自香火会中的"神书"。写秦始皇统一中国后，登泰山封禅。时东海龙王行雨，洪水成灾。始皇见情激怒，催宝马，举神鞭，欲赶山填海，变水国为桑田。龙王闻讯惊恐，命三公主盗鞭，以假鞭替换。始皇执鞭，山不动，地不摇，困于孤岛。后得仙翁指点，擒三公主，羁于石窟。甘罗丞相，乔装牧童，入石窟盘问出真情。龙王无奈，奉还神鞭。始皇放归龙女。终将海边山岳洼地，一处处皆变成平畴。

1962年春，来安县洪山戏剧团老艺人赵小楼整理。后由任桂林重新加工。全剧为《封禅》、《赶山》、《盗鞭》、《岛困》、《擒女》、《盘情》、《还鞭》等七场。由来安县洪山戏剧团演出。艺术指导任桂林，导演夏玉楼、刘宝元，作曲傅永生，舞台美术设计金晴。张少华、顾金龙先后饰秦始皇，赵玉楼饰龙王，姚宝银饰三公主，冯秀芬饰甘罗。1962年，赴省会合肥市作汇报演出。成为剧团经常上演的剧目。

秦雪梅　庐剧传统剧目。又名《三元记》、《秦雪梅游地府》。源于明无名氏传奇《三元记》(又名《断机记》)。写秦雪梅与商林，由父母指腹为婚。后商林家贫，寄读秦府。雪梅偷到书馆，看其书画，恰与商林相遇。商林纠缠，雪梅诡称约会于绣楼，始得脱身。商林夜闯绣楼，被雪梅辱回。途中遇鬼，到家生病。商父母求雪梅过门冲喜，秦父不允。雪梅修书，遣婢爱玉探病。在商母的哀求下，爱玉扮作雪梅，与商林结婚。商林病故，雪梅力争吊唁。灵前哭诉后碰死。雪梅游地府，在南天门见到商林，得知两人为金童玉女转世，三世姻缘不能成婚。商林劝其还阳，安心守寡。雪梅留商家，爱玉产下遗腹子路儿，两人共同抚育。秦国政逼雪梅嫁状元陶荣，雪梅斥骂荣后离去。路儿在学馆顽皮生事，雪梅责备，受路儿顶撞，愤而断机。路儿认错，发愤苦读，连中

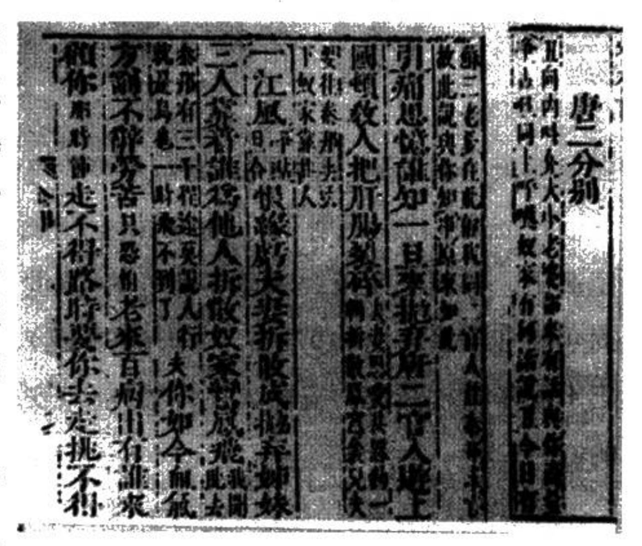


三元。商路为其母请求旌表,陶荣诬蔑雪梅怀孕。雪梅到金殿上剖腹,实为织布吞下纱头所结,终得旌表。

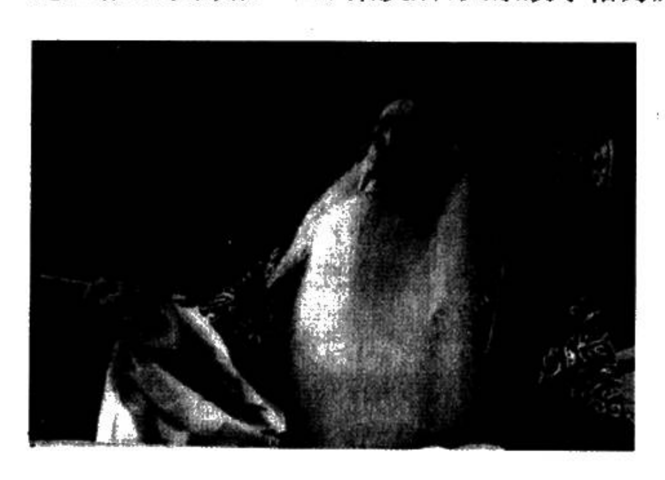
庐剧早期只演剧中的《游园观画》、《吊孝》、《骂陶荣》、《教子》等数折。后艺人串成连台本戏,一般为日未落开演,经一日,到第三天日出演完,盛演不衰。《观画》折中唱腔〔花三七〕,华采优美,结合邀台,欢快活跃,具有庐剧音乐的特点。《游园》、《观画》、《书馆会》三折经赵鸿整理,由安徽省庐剧团排演。丁玉兰饰秦雪梅,孙邦栋饰商林。1954 年秋,参加华东区第一届戏曲观摩演出大会演出。上海人民唱片社灌制唱片。后丁玉兰、孙邦栋、徐浩,曾将五本连台戏整理成上下两本戏演出。主要删除其封建迷信部分,由合肥市庐剧团演出。

《观画》整理本收入《华东区第一届戏曲观摩演出剧本选集·安徽省卷》。1963 年,安徽人民出版社编入《庐剧唱腔选》中。

唐二别妻 岳西高腔传统剧目。又名《唐二送行》。写苏秦去秦国求官,苏秦的三叔催唐二为苏担送行李。交代他路上要服侍苏秦。唐二回家,与妻妾告别,间以插科打诨。此折仅见于明刊本《歌林拾翠》,标明属《金印记》中之单出。元杂剧《冻苏秦衣锦还乡》,及明人苏复之的《金印记》中,皆未见此折。只有《金印记》第二十出《别亲赴试》中,有苏三叔催唐二服侍苏去魏国的细节。此折似是艺人以花鼓戏形式,加以生发的增出。安徽省徽剧团图书室有存本。


唐二分别

唐太宗与戴胄 京剧剧目。1979 年,由洪厚宽、柯文辉、李慧春,根据《资治通鉴》有关记载编剧。写贞观年间,唐太宗任太子太傅封德仪为主考官。封唆使太子李佑,将头名进士张臣改为张一臣。案发后,太宗废李佑为庶民,并将张一臣问斩。司法官戴胄,据准律中杀人、叛军、谋反、盗首四死罪为依据,与太宗力辩。终以王命难违,被迫领旨。戴回府夜观典律,决计护法献身。夜闯宫门,恰逢太宗大宴群臣,以戴胄一日三次闯宫抗旨,怒而问斩。群臣保本,太宗不准。长孙皇后替戴上本,力陈言和法的利害关系,说服了李世民,惩办了封德仪。



1979 年,由滁县地区京剧团排演。艺

术指导刘宝元，导演李志萍、刘宗台，作曲周正午，打击乐设计王连华，舞台美术设计韩继光。刘宗台饰唐太宗，李慧春饰戴胄，冯忆梅饰长孙皇后。同年，参加安徽省向建国三十周年献礼演出。获剧本、演出及演员奖。

剧本由《安徽戏剧》首发，安徽人民出版社于 1980 年出版单行本。

陷巢州　庐剧剧目。写古代旱魃为灾，洲伯黄霸天，以祈雨为由，在天女庙内设坛，



将民女焦玉姑焚身祭天。时值小白龙路过巢州天界。见状，起恻隐之心，犯天规降下甘霖，玉姑免遭残害。魃怒，骗取天帝御旨，将小白龙打落凡尘。幸得玉姑母女相救，改名白凌云，与玉姑结为兄妹。白龙夜开龙潭，荒山吐翠。黄霸天欲霸龙潭，伺机暗算。旱魃再奏天帝，斩小白龙于龙潭。白龙托梦，求助玉姑，复显龙身，向玉帝奏明真相。白龙倾天河水，陷巢州为湖。黄霸天等葬身水底，玉姑母女，化作姑山、姥山，耸立湖面。

1958 年，初由毛明玉、王兴泉执笔，万哲生、卢毓文参加讨论编剧。1959 年由巢县庐剧团演出。导演毛明玉。李道周饰玉姑，方世才饰小白龙，宋淑彪饰黄霸天。作为向建国十周年献礼剧目演出。1979 年，由张岳（执笔）、俞堃、乐群、明玉，再次加工修改。赴省向建国三十周年献礼演出。安徽人民广播电台、安徽电视台录音、录相播放。成为剧团经常上演的剧目。

剧本先后在巢县《牡丹》，及《安徽戏剧》1980 年第四期（改名《巢湖传奇》）发表。

桃花女与周公斗法　徽剧传统剧目，又名《反八卦》。写太白金星奏知玉皇，说是真武得道，留下刀与鞘，化为人形。刀化人后，盗了天罡正诀，私自下凡，投胎周姓，名唤周乾，屡泄天机。玉帝闻奏大怒，命鞘下凡收伏。鞘投胎于大户任家，名唤桃花。桃花多次破了周公的八卦，周视桃如仇敌。几次施法加害，皆为桃花识破，终于周自害其身。

早期徽剧以梆子腔演唱，后改唱皮簧。清代焦循《剧说》中认为："桃花女与周公斗法，……皆本元人。"全剧长四十多折。故事离奇，情节复杂；场面大，追求气派；人、神、鬼、佛同台；十八般兵器齐全，服饰五彩缤纷，脸谱勾画奇特，装扮形态各异。以八卦贯穿全剧，周公每用一八卦法，桃花女则巧妙破之，以此推动全剧。需百人的徽班始可演出。清末民初，少数徽班尚能演出，需搭两层台，上层出神为天堂，中层出人为人世，台底出鬼为阴间。演出时间，有日落开演到第二天日出演完，也有连日接演的。剧本现存安徽省徽剧团图书室，已编入《徽剧皮簧传统剧目汇编》。

桃李愤　京剧剧目。潘冠杰、赵荫湘、陈长文、廖承祖等编剧。写明代万历年间，徽州府休宁县，卖花女金桃花与塾师李沅相爱。不意桃花为恶绅戴方宗抢去，为儿子冲喜。戴

子久患痨病，于拜堂时突然死亡。戴以桃花尅死亲夫，暗地毒死，又勾通知县万仕林，向皇上骗取烈女旌表，竖牌坊以光耀门庭。桃花尸抛江中复活。李沅登科，出任徽州知府。桃花见李沅哭诉冤情。李呈表上京，不意圣旨斥李沅"以鬼为伍，乱伦犯上"，敕令缢死桃花，尸挂牌坊示众。李沅悲愤已极，撞死于牌坊之下。



1982年，由徽州地区京剧团排演。导演周小林，技导吴奇林、陈林，音乐设计李星云、章伟、方仁华、方书礼等，舞台美术设计章臣铨。华鸾饰金桃花，杜君远饰李沅，吴奇林饰戴方宗。演出后，广东省粤剧团移植演出，并推荐在广东省内一些剧团演出。

剧本发表于安徽省戏剧家协会1981年编印的《剧本新作》第三期。

铁柱记　岳西高腔中的青阳腔剧目。又名《闹江西》、《铁树传》、《收伏孽龙精》。写江西省南康府建新县人许逊，乐善好施。八洞神仙铁拐李化作患病老人下凡试探。许逊收留，待如上宾。感动上天，保许科场中了状元。时，婺源县生员张大魁，因误吞江中一对蛋儿。喝干江水，蜕变成龙，要将江西一举沦为大海。钦命许逊收伏孽龙。许在观音和铁拐李等神仙协助下，擒孽龙并以铁柱锁之。许逊降妖有功，封为真君，钦赐半副銮驾。还乡造仙人殿、观音亭。朝暮焚香，跪拜神灵。



此剧源于民间传说及八仙传奇。明代多以此戏酬神赛会。民间艺人口传心授，现东至县利安乡、泥溪乡，目连戏老艺人苏天年、朱金生，皆藏有单本头手抄本。此剧曾流行于皖赣毗邻的东至、鄱阳等地区。声腔属高腔，锣鼓伴奏，干唱帮腔，兼有滚白、滚唱等青阳腔的特色。

高文举还魂记　又名《水云亭》。写高文举父母双亡，佣工张员外处，不慎烧了甲字银库。幸父友王十方代赔钱三千贯始了事。王见高有才，将女贞贞许配。后，高进京考试，得中状元。适为太师温和看中，执意要与其女温贞结婚。高不从，后以圣命勉强结成婚配，夫妻不同床却能互谅。高修书岳父、母与妻，中途为闻太师截获，改书骗王贞贞进京，抬到府中，几经迫害，又以鹤顶血毒死。土地神用还阳防腐丸含于贞贞嘴内，尸身得存。夜，贞贞魂魄与高文举在水云亭相会，痛诉苦情。高赴包拯衙前告状，终于冤情大白，祸首及其帮

凶皆治罪，贞贞还阳，与温贞分为一、二房夫人。

《南词叙录》本朝曲目中有《高文举》，《寒山堂曲谱》有《高文举两世还魂记》篇目。明祁彪佳《选山堂曲品》中记有二条，《还魂》条云："俗本有高文举，此传之稍近于理，初犹疑其古曲，追后半散杂，遂不足观。"《珍珠》条云："此即《高文举还魂记》也。《还魂》原本因有传，此犹不得与之并列。"此记《珍珠》由《还魂》改编，可见《还魂》为《珍珠》原本。1957年，于歙县长标艺人王佑生处发现《还魂记》，计二十七折，为清同治八年(1869)邵画堂传抄本，实为海内孤本。由安徽省徽剧团抄成副本收藏。今原传抄本已失。



海云花　泗州戏改编剧目。据传统剧目《鲜花记》和《绒花记》部分情节，改编而成。由朱士贵、许承章改编后取今名。写举子姜文举，赴京应试。途中遇寇，巧逢龙女相救，遂配为夫妻。龙王遣将逼散。龙女临别，赠鲜花、信香，嘱文举速去京城。文举逾考期，流落街头卖花。黄总兵之妹桂英买花，适为总兵撞见于绣楼。怒斥。桂英羞辱自缢。桂英鬼魂夜托兆于文举，并赠乌绫帕。文举持帕，见总兵论理。总兵斥其为盗贼，治以死罪。文举捧信香祷告，龙女来，又救文举于刀下，并将文举送入桂英的墓中。总兵扫墓，闻坟中有男女声。请来包公掘墓，得知详情。包成全姜、黄姻缘，并将鲜花献于皇上，封文举为进宝状元。

改编本以龙女和文举的忠贞爱情为主线，改龙女救姜为邂逅生情而订终身。触怒龙王，揭去龙女龙鳞，打入凡间，为丞相黄谋相救，认作义女。文举以龙女所赠鲜花，为太后治病，得君王殿试之机，获头名状元。黄谋以义女相配，文举和龙女终成眷属。

改本由宿县泗州戏剧团排演。导演李明。马方元饰姜文举，杨惠华饰龙女。参加宿县地区向建国三十周年献礼演出，获创作和演出奖。1981年元月，赴京汇报演出。同年3月，由丁式平、朱士贵、许承章改编为黄梅戏，易名为《龙女情》，由安徽省黄梅戏剧团演出。马兰、黄新德主演。后由上海电影制片厂拍成彩色戏曲艺术片。

剧本发表于《安徽新戏》1982年第三期。

菜刀记　黄梅戏传统剧目。写蔡鸣凤出外经商，和卖饭女姘居。其妻朱莲，在家和屠户陈大雷私通。三年后，蔡辞店返家，经岳父处，然后再回到家中。蔡夜为朱、陈谋杀，适为小偷魏大算窥见。朱莲诬蔡为其父所害，公堂上幸魏主动出证，才得了结此案。

此剧为常演剧目。因戏中涉及凶杀淫秽情节，1949年后，各剧团皆主动停演。其中《小辞店》一折，为小生、小旦的唱功戏。艺人在不断演唱中，丰富发展，人物情感细腻，唱腔舒展流畅，颇受观众欢迎。著名演员严凤英，擅演此剧。其唱腔独到，表演逼真，每演则满座。班友书曾改编，1957年，由《大家演唱》发表。

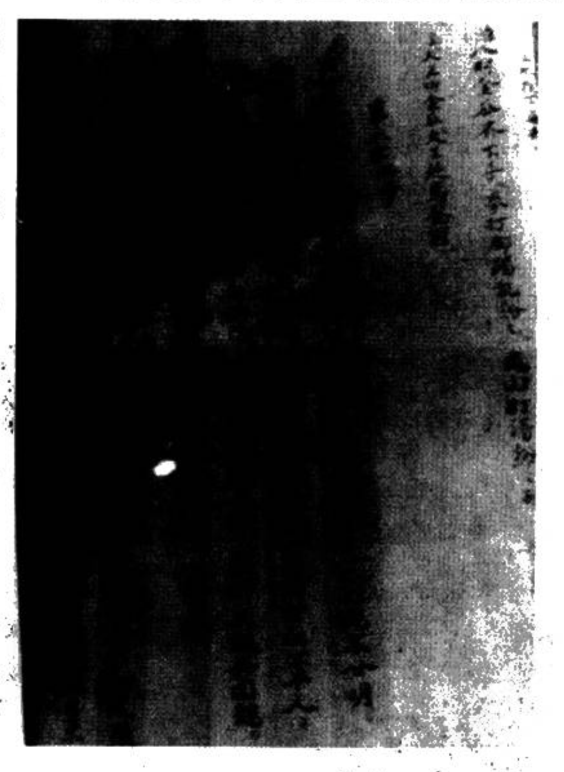
庐剧亦有此剧，剧情基本相同。王淼曾整理全本，由合肥市庐剧团演出。《小辞店》一折由庐剧著名演员丁玉兰饰卖饭女，唱腔表演，独具一格，每演必满座。

救牛　庐剧剧目。成龙标根据《故事会》刊物上丘朝东的小说《小兽医》改编。写劳动大学兽医专科学生李红英，到山区某公社实习。一日，风雨夜，巡诊归途中，遇山背大队饲养员老赵，求医治牛。红英问明后，表示愿去医治。老赵因见她年轻而婉言谢绝，去另请兽医。红英认为牛病应及时医治，便找到大队王书记。王十分支持，让红英给病牛做了检查。此时，老赵因未请到兽医而归来，怕红英治坏耕牛，仍然不让红英医治。王书记说服了老赵，红英终于将牛治好。

1964年，和县庐剧团首演。陶仁煦、马作君先后饰红英，黄文甫饰老赵。1966年，参加安徽省小型戏曲调演。演出后，留省加工重排。导演刘静沅、乔志良，作曲王柏龄，舞台美术设计傅景和。汪宏云饰红英。1965年，选为参加华东地区小戏调演剧目，后因"文化大革命"开始而作罢。江苏扬剧团、浙江省台州婺剧团、湖北省孝感花鼓戏剧团，先后移植演出。

剧本初以《牛栏春暖》发表于1966年《小剧本》第四期。后更名《救牛》，发表于安徽省群众艺术馆主编的《工农兵演唱》。

章文显　贵池傩戏传统剧目。亦名《章文选》。写宋代秀才章文显，携妻百花小娘，去东京谋求功名。一日，宿店。百花为皇亲鲁王所见，欲纳为妾。百花不允，被打死。章文显告到开封府。包拯命人捉拿鲁王，并表奏圣上，将鲁王治罪。包拯借来温凉帽，救活百花小娘。玉帝差仙引渡，章文显夫妇，双双羽化登仙。



此剧源于说唱词话，叙述体较浓。有时剧中人跳出角色，用第三人称对情节、人物进行解说和叙述。唱词为七字句，夹有少量长短句。贵池全县只有少数几个氏族嚎啕神会演出。贵池县棠溪乡东山吴姓、韩姓二族，刘衍乡章姓、溪姓、刘姓等氏族，皆藏有手抄本。

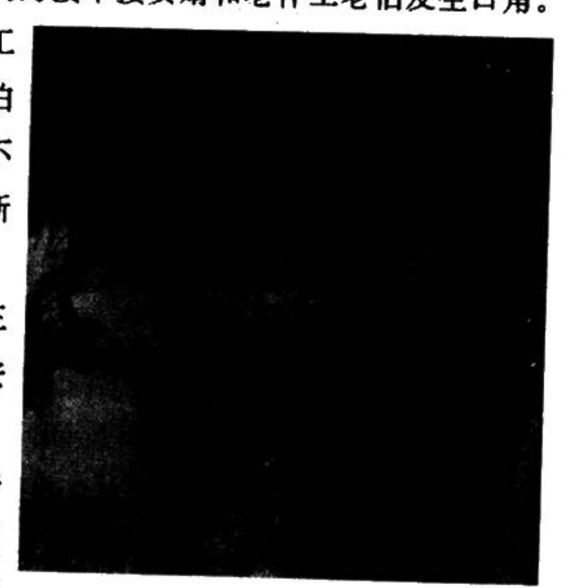
黄梅破雾　黄梅戏传统剧目。写湖北省黄梅县连年水灾，百姓流离失所。新任知县李河清，体察民情，改河治水。但频遭知府江洪润之岳丈、当地圩长石还山所阻挠。李了解石等阻挠缘由，扣押了江、石等人侵吞外运的赈灾粮船。他率领民工，改河成功。石还山于河水暴涨之际，趁风雨，率石虎等黑夜将圩提掘开，淹没皇田。掘堤时，石还山刺杀石虎灭口，推尸入河，后为船女徐翠莲救起。石在刺石虎时，不慎将钦赐玉佩丢落堤上，为巡更人拾得。知府江洪润，以皇田圩破被淹，将李河清投狱。李妻

江文英，千里进京，寻求李的恩师，终得平冤昭雪。

此剧由黄光杰根据黄梅戏传统剧目《闹官棚》改编。初名《陈情记》，后改《母子河传奇》。1981年，由马鞍山市黄梅戏剧团排演。导演许成文，艺术指导檀雪华，舞台美术设计白文福。陈炎根饰李河清，姜敬元饰江洪涧，朱乃仁饰石还山。同年，参加马鞍山市首届文艺调演。获创作、演出奖。

剧本以《母子河传奇》名，发表于《戏剧界》丛刊第十六期。

接女婿　庐剧剧目。万哲生编剧。写王大妈为接不接女婿和老伴王老伯发生口角。王老伯此时，因红星社派来技术员帮助生产队工作，急需大妈做顿好菜饭来招待，大妈却不肯。老伯无法，只好说谎，请来的客人和女婿一起吃饭。不料，来的技术员，正是大妈要接的女婿。二老重新和好。



1958年，由巢县庐剧团演出。导演毛凤玉。王克伟饰王大妈，陈福锦饰王老伯。1958年，参加安徽省第二届戏曲观摩演出大会演出，获得好评。

剧本首发于《大家演唱》。1960年，又发表于《安徽文学》。并由安徽人民出版社出版单行本。同年，又由《剧本》月刊农村版转载，并收入安徽人民出版社编印的《安徽戏曲选》中。

烽火连心　黄梅戏剧目。汪自毅编剧。写抗日战争时期，医科大学毕业生方亮，担任国民党部队军医。1941年，皖南事变，使他认清了国民党假抗日、真投降的面目。他巡视战地时，救护了新四军伤员张大山，冒充已死的国民党士兵丁卫华，住进了战地医院。适逢督战队长陶一江也来住院。他察觉这名伤兵有假，因为丁卫华在战场上拒绝作战，是他枪决的。此时，丁卫华的母亲，前来探望他的儿子，认出张大山，乃是曾在日军欲刺杀他婆媳时，救过他性命的新四军战士，便假认张是她亲生之子。由此，展开了一场丁母与督战队长之间的斗争。最后，方亮的恋人护士孟芳，以自己性命作掩护，救出了张大山。



1979年，由安庆市青年黄梅戏剧团演出。导演潘忠仁，作曲王世庆，舞台美术设计潘姚根。吴贤福饰方亮，严桂兰饰孟芳，王富珍饰丁母，杨长江饰陶一江。同年，参加安徽省

向建国三十周年献礼调演。获创作、导演及演员奖。

剧本发表于《安徽戏剧》1979年第一期。

铜锣记　庐剧剧目。李骐骥编剧。写春耕季节，农民张老爹要修犁。他不相信下乡支农的工人，却到农机厂去找工人刘师傅。张老爹的女儿春兰，与支农青年工人铁生相爱。两人正在张家互吐爱慕之情时，恰逢张老爹因未找到刘师傅而回家撞见，铁生躲避不及。张老爹发现铁生丢在桌上的敲打以招徕顾客的铜锣，猜透内中之情。遂叫铁生为其修犁。在修犁、补盆等过程中，铁生手艺熟练，张老爹终于同意了女儿和铁生相爱。

芜湖市庐剧团演出。张丽霞饰春兰，盛先进饰铁生。1963年夏，参加安徽省现代戏调演。

剧本发表于《剧本》月刊1962年6月号。后北京出版社收入《农村群众演唱丛刊》，并出版了单行本。

清风亭　徽剧传统剧目。写薛荣妻妾不和，妾周氏生下一子，被迫抛于荒郊。被打草鞋为生的张元秀老夫妇拾去，取名张继保，抚育成人。十三年后，张继保在清风亭被生母周氏带走。张元秀夫妇，思儿成疾，每日到清风亭盼子归来。张继保得中状元，路过清风亭小憩。张元秀夫妇前往相认。张继保忘恩负义，竟视二老为乞丐，给他俩二百钱了事。元秀老妻，悲愤已极，掷钱于张继保脸上，碰死亭前。张继保遭雷殛。

宋人孙光宪《北梦琐言》卷八，记有唐代张仁龟故事，后多据此记载改编成戏。明人秦鸣雷作《合钗记》传奇，亦名《清风亭》，曾为弋阳腔艺人演出。明代青阳腔选集《词林一枝》、《八能奏锦》、《尧天乐》中均收有零折。清人焦循在《剧说》中提到："今村中演剧，有《清风亭》认子。"并在《花部农谭》中记载了全剧故事。《缀白裘》第十一集，收有《赶子》一折。安徽各路徽班，长期以皮簧演唱此剧。焦循记农村观众，"其始无不切齿，既而无不快。锣鼓既歇，相视肃然，罔有戏色。归而称说，浃旬未已"。表现了古人惩治邪恶的强烈愿望。剧作自然流畅，富有真情实感。其中《赶子》、《盼子》、《认子》等折，尤为感人。

捻军颂　淮北梆子戏剧目。写清末捻军黄旗首领张乐行，会合蓝、白、红、黑、共五旗十八铺，在雉河集（今安徽省涡阳县）山西会馆结盟起义，尊张乐行为首领。张智取亳州，打败清廷钦差袁三甲。趁胜下淮南与太平军联系，由洪秀全封为沃王，声威大震。清廷复派亲王僧格林沁征讨。由于李加英叛变，张乐行在雉河集英勇就义。其侄张宗禹，秉承张之遗志，联合太平军将领赖文光，转战豫、皖、鲁、苏，终于大败清军，杀僧格林沁于山东曹州。



1959年春，以涡阳县梆子戏剧团冯朝阳写的《张乐行》，亳县梆子剧团李灿写的《涡水烽火》，蒙城县梆子戏剧团李东山写的《任桂与八姑》等

三剧为基础，由原作者会同钟铭勋、苏继坡、钟音、刘知非、林汇川等，合作改写为一本戏。最后由钟铭勋、苏继坡定稿，改名《捻军颂》。并从阜阳地区、亳县、涡阳、蒙城等梆子戏剧团中，抽调演员排练。导演刘知非。1959年赴省会合肥，参加向建国十周年献礼演出。后由钟铭勋、苏继坡再修改，张剑华定稿。导演刘静沅、乔志良。陈炳钦饰张乐行，李宗芳饰张宗英，李明德饰僧格林沁。司鼓于金才。1960年5月，赴北京演于吉祥剧场。

剧本发表于1959年《安徽戏剧》和《阜阳文艺》。

寇准背靴　淮北梆子戏传统剧目。又名《寇准探地穴》。事见《杨家将演义》第二十九回。写宋王听信奸臣王强谗言诬陷，将杨延景充军云南。途中，护送杨同去的任堂惠病故。任、杨相貌酷似。杨假借任尸，佯称已死，回府设灵，借此隐居。寇准同八贤王前往吊唁，见延景之子宗保在玩耍，杨妻柴郡主外罩孝衣，内穿大红，全家无悲恸之意，顿起疑心。寇借守灵之名，留住杨府。深夜，寇准跟踪柴郡主，终于得见杨延景。说服其不念旧怨，共卫山河。

此剧由顾锡轩、关仲翔、葛家怀、徐建华整理。1954年，阜阳地区梆子戏剧团排演。顾锡轩饰寇准。参加华东区第一届戏曲观摩演出大会展览演出，获荣誉奖。1961年，安徽电影制片厂，根据田汉意见，为纪念顾锡轩九十寿辰，将该剧拍摄成舞台艺术纪录片。编剧徐建华、完艺舟；导演郭筠、乔志良；音乐设计时白林；舞台美术设计卢雨稼。顾锡轩饰寇准，陈炳钦饰八贤王，郑莲新饰佘太君，张福兰饰柴郡主，杨亮宇饰杨延景。

剧本先后收入《华东区第一届戏曲观摩演出大会剧本选集·安徽省卷》，及《中国地方戏曲集成·安徽省卷》，和《安徽戏曲选》。

假报喜　皖南花鼓戏传统剧目。写赌徒姚大金无法过年，串通老婆，跑到岳母家骗年货。他谎说生了儿子，岳母给了一些年货。岳母心中怀疑，带着小女儿赶来看望，揭穿了骗局。姚大金耍无赖，要剥岳母和妻妹的衣服，她俩吓得赶快离开。



1956年，刘永濂整理。保留并改写了原本报假喜、骗年货、扎包头等富有喜剧性的情节。将姚大金改为嗜赌贪杯而又懒惰。但还不是流氓泼皮。姚妻改为勤劳泼辣但又善良的农村妇女。重新结构，删除了庸俗粗劣部分，文字重新改写。

1956年，芜湖专区皖南花鼓戏剧团首演。导演陈仲美。祁大武饰姚大金，方玉莲饰姚妻，董振娟饰岳母。演出后，湖南省花鼓戏剧团移植。1958年冬，宣城县文工团在该县庆祝“放卫星”庆功大会上演出，被认为是反对总路线、污蔑大跃进的政治事件。不仅剧作者受

到处理，剧团负责人及导演也受到株连。从此，剧名中“假”字删去，改称《姚大金报喜》。

剧本于1957年由上海文化出版社出版。

淤泥河　徽剧传统拨子剧目。写唐将罗成，在主帅元吉帐下为先锋。元吉以罗未拿获敌将苏定芳为由，屡加迫害。先处以责打军棍，继则逼其单骑出征。又紧闭城门，断其归路。罗成见其子罗春登上城楼，遂写下血疏，嘱其送呈李世民，倾吐衷情，并表示死战决心。次日，罗成遭敌计陷于淤泥河中，乱箭下身亡。



1958年12月，徽剧老艺人马荣福，在安徽省徽剧团传授《血疏》一折。后由刁均宁对词、白稍加整理，并吸收《缀白裘》中有关场次，加写《计陷》、《淤泥河》等折。其中《计陷》一折，移到《血疏》后，并简缩为交代词。改本由安徽省徽剧团排演。章其祥、曹尚礼、李泰山先后饰罗成，谷化民饰元吉，胡进荣饰苏定芳。1959年5月，安徽省徽剧团进京公演。《戏剧报》10月建国十周年纪念专号，发表《淤泥河》十六开彩照插页一幅。

剧本发表于《安徽戏剧》1959年9月号。同年11月，安徽人民出版社出版单行本。1979年，编入该社出版的《安徽戏剧选》。

程红梅　庐剧剧目。1958年，石生、李可、子牛，根据刘正元提供素材创作。写1934年秋，红军主力奉命北上抗日。留下部分革命武装，转入地下活动，坚持保卫苏区。还乡团头目袁八，挟公仇私愤，把锋芒直指游击队长程红梅。程的丈夫许本生，被捕失节，成为敌人的得力帮凶。程依靠党和群众，机智勇敢地深入虎穴。除掉叛徒，捣毁敌巢，赢得了胜利。



1958年，由皖西庐剧团演出。导演费广根、胡益林、杜凤山，作曲陈国华，舞台美术设计彭以慈。汪鸿云饰程红梅，孙自蝉饰许母，费广根饰程松山，胡益林饰许本生。1959年，参加安徽省现代戏调演。1960年，赴北京参加全国戏曲现代戏小型观摩演出。张治中观剧并接见了演职员。1962年，刘伯承元帅到皖西视察，观剧后，题词“生而不死，险而不绝”赠剧团。1961年，到福建慰问守卫海防前线的中国人民解放军指战员。又到新疆慰问边陲干部。1963年，安徽省黄梅戏剧团移植演出，由严凤英饰程红梅。

剧本首发于《安徽戏剧》1960年第五期。后由安徽人民出版社出版。

琵琶记　岳西高腔传统剧目。写蔡伯喈赴京应试，妻赵五娘在家侍奉翁姑。蔡在京中状元，招赘于牛相府。家中遭遇饥荒，二老饿死。五娘求乞，进京寻夫。得牛女之助，终得团聚。此剧源于明高则诚《忠孝蔡伯喈琵琶记》。今存《辞朝》、《思乡》、《赏秋》、《描容》、《祭奠》、《南山别》、《诘问优情》、《五娘行路》、《扫墓》、《书馆相逢》等折，内容与高本基本相同，但增加了大段滚唱、滚白。如《行路》折中，将两支〔月云高〕计二十句的曲词，废名并曲，发展为三十六句唱词的畅滚，尽情地倾诉了五娘当时内心的惶恐、怨尤的情绪。

岳西县柳坡高腔班，在清咸丰、同治年间，就以演唱此剧著名。班中贡生柳亦凡等，曾为此剧修饰加工。光绪年间，五河班艺人王德冈，演出《南山别》，与王有贤联演《书馆相逢》，均有影响，至今尚为人提及。

晴雯　越剧剧目。张智、张华、郑菁士、李骐骥，根据《红楼梦》有关章回改编。写五月五日端午节，晴雯不慎，打碎一只杯盏，与宝玉发生口角。宝玉赔情赠扇，晴雯怒而撕扇。宝玉撕扇逗笑。晴雯带病连夜为宝玉补裘。袭人向主人进谗言，王夫人和王熙凤因怀疑宝、晴之间有暧昧关系，在府中大肆抄检香囊。宝玉探晴雯病，晴雯病恨交加而死，宝玉遥祭。



芜湖市越剧团演出。导演蓝薇、张堃安，唱腔设计胡江非，舞台美术设计张堃安。叶素琴饰晴雯，范忠红饰宝玉。1956年，参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出。获演出奖、演员奖和演奏奖。

剧本收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。

雁门摘印　徽剧传统剧目。写宋朝国丈潘洪，挂帅于雁门关。潘多次加害于杨家父子。宋王命呼必显前往摘取帅印。呼估计摘印困难，乃设计先出示假摹潘女西宫的密旨，召潘进宫议事。又趁机接近潘帐下诸将，取得他们的信任。当潘请呼替掌兵权，交下帅印，即将启程之时，呼升帐点将，出示圣旨，宣读潘之罪行，逮捕归案。

剧中潘洪为七十老翁，老奸巨猾。呼必显为十六岁少年，机智勇为。一老一少，斗智斗勇，耐人观赏。清初，徽班以乱弹腔演出。至民国二十一年(1932)前后，皖南沿江一带徽班，单唱拨子调，为常演剧目。1959年，安徽省徽剧团老艺人演出此剧，胡成金饰呼必显，方永林饰潘洪，仍以传统的表演演出。

剧作有演出手抄善本，保存于安徽省徽剧团资料室。

新编目连救母劝善戏文　皖南目连戏传统剧目。又名《劝善记》。明人郑之珍根据

民间戏曲和传统故事改编。共一百零二折。故事写善人傅相，济孤扶贫，斋僧布道，供佛成仙。受封天曹至灵至圣劝善大师。傅妻刘青提，受人怂恿，违誓开荤，不敬神明。上苍触怒，派鬼使拘入丰都地狱，备受折磨。其子傅罗卜，孝母情真，皈依沙门，赐名大目犍连。为寻其母，出入地狱，历游十殿，百折不回。终于感动神灵，母子重逢。并赦刘氏回到人间。刘氏悔改前非，信神不移，全家同升天界。

此剧以目连救母为故事主线，其中糅进了一些民间传说和爱情故事、滑稽片断，并穿插了杂耍、武技，乃至魔术。是我国戏曲中较早的连台本戏。初演于祁门西乡栗木村，历经数载，盛演不衰，声名大震，一时外地纷纷前来索取剧本。郑亲自携带剧本，前往石台、青浦、大字坑一带，传授戏文。很快便传到休宁、婺源、歙县、贵池等十余县。江浙、闽、赣各地，也相继搬演。清代乾隆年间，宫廷内侍张照，参仿此剧，编撰了二百四十出的《劝善金科》。长期以来，皖南目连戏的演出，已和迎神赛会、宗教祭祀、春祈秋报、节日娱乐等民俗活动结合起来。全国不少地方戏，与郑本有着血缘关系。各地方戏保留剧目《双下山》、《哑背疯》、《王婆骂鸡》等折子戏，也大多源于郑本。

此剧刊本有明万历十年(1582)由新安歙县人黄铤刻的高石山房刻本。分上中下三卷，计一百出，均有插图。现分藏安徽省博物馆、安徽省图书馆古籍部、上海师范大学图书馆、黄山市博物馆内。《古本戏曲丛刊初集》，据以影印。

新人骏马 淮北花鼓戏剧目。杜介编剧。写农民女儿赵小莲(剧本初稿名周荃)，由畜牧学校毕业，回乡担任饲养员。老饲养员王老三，自恃有养马技术，瞧不起年轻人。平时又一再向生产队领导，要求增加报酬。王见赵来，有意以烈马让她制服，欲难倒她。赵小莲有胆有识，技术过硬，驯服了烈马，王老三只好认服。



此剧形式活泼，热烈欢快，歌舞性很强。在排练中，以本剧种基本身段压花场为基础，吸收民间舞蹈，结合剧情，加工排练。由宿县花鼓戏剧团排演。导演范荫春。调省演出后，修改重排。导演刘宝亮，作曲杨春，编舞高倩、张浩。吕金铃饰赵小莲(初饰周荃)，牛正印饰王老三。1966年4月，参加安徽省小型戏曲调演。1972年，复经修改，参加安徽省戏剧会演。1975年6月，参加全国文艺会演。

剧本首发于1965年《小剧本》。1973年2月，由人民文学出版社收入《群众演唱选》，并出版单行本。

新婚配 黄梅戏剧目。原名《儿子出嫁》。刘正需编剧。写成妈的独生子志高，与张大妈的独生女菊香；老江的独生子小峰，与老成的姨女小丽，双双相恋，双双约定以男嫁女

来破除旧习。成妈阻拦儿子出嫁，并移花接木，逼小丽配志高；张大妈的儿子无忌，又从中破坏。只有老江支持小峰男嫁女方。后经两对青年共同坚持努力，终于突破家庭的困难，双双结成美满姻缘。

该剧于1981年11月，由岳西县黄梅戏剧团排练，调省演出。导演倪鹤龄，作曲徐东升，舞台美术设计李建森。范建胜饰菊香，纪艳饰小丽。1982年，北京计划生育宣传中心，将该剧易名《新婚配》，摄成电视艺术片。同年8月，在泰国曼谷召开的联合国世界人口会议上播放。此电视剧由安庆地区黄梅戏剧团、岳西县黄梅戏剧团联合演出。

剧本发表于《江淮文艺》1981年第十二期。

蓝关渡　徽剧传统剧目。以平板演唱。写唐代韩愈，因谏佛骨而遭责贬。途经蓝关，为雪所阻。其侄湘子作法，化一茅庵，为韩愈安身。至夜，湘子渡愈成仙。

1954年9月，徽剧老艺人程松顺，为华东区第一届戏曲观摩演出大会作展览演出。演出本继承明代青阳腔滚白、滚唱特点。某些唱词，与明万历时刊本青阳腔剧目集《词林一枝》、《摘锦奇音》所收的《文公马死金尽》，以及《秋夜月》所收的《雪拥蓝关》，几乎完全相同。与《缀白裘》第六集所收的〔吹腔〕的《途叹》、《问路》、《雪拥》、《点化》的故事情节，基本一样，且词白大多相同。唱词多为长短句，适应以平板二簧为主的高腔、昆曲、吹腔混合唱的需要。徽班中长期流传着："男怕《蓝关渡》，女怕《百花亭》"。过去，唱老生的入徽班，必以《蓝关渡》一剧试之，衡量其是否昆乱不挡，并以此定包银。

程松顺的演出本，同于光绪三十四年(1908)抄本。此抄本唱词附有工尺谱，谱中所批点的场头、介头、锣鼓、板眼、定调、行弦，皆出自清末徽剧庆春和班文场朱光富之手。为徽剧皮簧剧唯一附有工尺谱之剧本。此本现存安徽省徽剧团资料室。

锦上花　岳西高腔传统剧目。写唐明皇之女升平公主，下嫁功臣郭子仪之子郭暧。一日，夫妻围棋解暑。公主悔着，郭暧不允，并以"要悔则跪"相罚而争吵。公主哭诉父王。郭子仪绑子上殿请罪。唐明皇以"不痴不聋不做阿姑阿翁"之言相慰，并释婿责女。小夫妻言归于好。



全剧仅《围棋》、《回宫》、《上殿》三折，构成完整剧情。唱词为曲牌体，很少滚唱。与折子戏较多的传奇本《满床笏》不同，也与秦腔《打金枝》有别。抄本流传较早，旧时多用于喜庆演出。1955年8月，岳西县高腔剧团曾排练此剧，在安庆市先作展览演出，后公演。导演罗爱文，教唱储遂怀，韦文琴饰升平公主，王琦福饰郭暧。

蓓蕾初开　黄梅戏剧目。余铜、魏启平编剧。写待业知青赵天强，因长期找不到工

作，苦闷彷徨，性情暴躁。他在申请进入某工厂时，误打了该厂知青负责人苗健。苗健的对象丁华，系某部长之子。为泄私愤，伪造证明，使赵天强受到了公安局的拘留，并罚交了医药费和营养费。事为苗健得知，批评了丁华。同时，对丁华利用父母的关系，要把苗健调到好的工作岗位，也提出了反对意见。

此剧由安庆市黄梅戏二团排演。导演潘忠仁，作曲陈礼旺，舞台美术设计程钧。方宝玲饰苗健，汪维国饰赵天强，阚根华饰丁华。曾参加安徽省1981年戏曲现代戏调演。

剧本发表于《安徽新戏》1982年第一期

雷峰塔　传奇剧本，清方成培根据白蛇故事的戏曲陈嘉言的旧抄本改编。全剧三十四出。写峨嵋山蛇仙白娘子，思凡下山，收青蛇为婢。化作少女，在西湖邂逅许宣，订终身之盟。婚前，白氏因许家甚贫，盗银相赠。事发，官府缉拿，许避往苏州。婚后，许到神仙庙烧香祝福，遇道士魏飞霞，赠符为其逐妖，引起许宣对白娘子的疑窦。端阳节白氏饮了雄黄酒，露出本相，吓死许宣。白氏冒着生命危险，赴嵩山求药疗惊，许对白更加怀疑。后许宣又因佩戴了白氏由萧太师处盗来的八宝明珠巾，被发觉而发配镇江。经多次波折，幸白娘子聪明机警，一一向许宣作了合理的解释，疑团得释。不意金山寺和尚法海，诱许上山，不让回家。白氏偕小青哀求法海放回，不允。白怒而邀来水族，水漫金山，终以不敌而败。白在断桥与许宣相遇，白痛诉情怀，许深受感动，夫妻重归和好。白生子满月，法海交一钵与许宣，将白摄入钵中，镇于雷峰塔下。将小青锁于七宝池边，并渡许宣重返天庭。二十余年后，白氏之子许士麟，得中状元，祭塔时，母子相会。法海以灾限已满，许士麟又孝诚感天，将青、白二蛇仙释放，同登天宫而成正果。

方氏在《自叙》中，介绍了改编情况。即改本较原曲改其十之九，宾白改其十之七。《求草》、《炼塔》、《祭塔》等折，皆点窜终篇，仅存其目。《出差》、《审问》、《剪发》、《描容》等折，因繁芜异常，乃予以廓清。只有《水斗》一折，曲、白可观，稍加润色，原样尚存。其中《盗草》、《水斗》、《断桥》等折，仍为徽剧、昆曲、婺剧常演。

该剧于乾隆三十六年(1771)，署名"岫云词逸改本，海棠巢客点校"刊行。计四卷，卷首有汪宗沺、徐德达、吴士歧题词。剧末有洪笔泰跋。1982年，收入由上海文艺出版社出版、王季思主编的《中国十大古典悲剧集》。

窦仪素娥问答　青阳腔传统剧目。简称《戏窦仪》或《戏窦》。写窦禹钧之子窦仪，在书斋夜读。黄菊金精奉命前来，试探其德行如何。金精化作少女，闯入书斋，百般挑逗，要与 窦配为夫妻。窦仪坚拒。金精化道金光，入地为金。金上有字，预示窦必中状元，位列三公。

该剧为《五桂记》中一折。见《大明春》和《群音类选》，后者名《金精戏窦仪》。它的演出风格与情节发展，均同于目连戏的《才女试节》和《松林试卜》。

摇钱记　贵池傩戏传统剧目。又名《摆花张四姐》。写玉帝四女张四姐下凡，爱上与

母亲居破庙行乞度日的崔文瑞，结成夫妇。四姐以金钗施法，出现楼台花厅，庭前栽有两棵摇钱树。金钱摇落，富有无比。黄员外得知，心生歹计，假意请崔文瑞赴宴，诬崔为盗，送至官府。守备受贿，将崔关押。四姐闹到官府。守备诬她为怪，上报开封包公。包公请呼、杨两家众将捉拿，皆为四姐战败。包公睡还魂床上，先后到阴曹地府、东海龙王、南天李老君和西天如来佛处查询，未获真情。最后在王母娘娘处，发现四姐下凡。玉帝派天兵天将捉拿，四姐身带收魂瓶、钻天帽、入地鞋，打败火龙太子、哪吒和孙行者。玉帝只得请王母，率众姐妹下凡劝说。这样，四姐才带领丈夫和婆母，一同升天。

此剧源于说唱词话，共分二十四出。说白较少。大都为七字句唱词。有的说白也用七字句，叙述色彩较浓。只有贵池县桃坡乡铺庄谢、杨二氏族能够演出。铺庄谢姓氏族，藏有手抄本。

另据看过演出的观众介绍，此剧尚有玉帝派人到斗牛宫清查时，众姐妹用纸扎成四姐形象，以图混过。清查者认真，烧火一团，要众姐妹跳火而被识破，在手抄本中无此情节。

泗州戏有《张四姐闹东京》，情节基本相近。

摔猪盆　泗州戏剧目。丁文保编剧。写"文化大革命"期间，某生产队副队长二楞，把养猪能手大成，当成"资本主义"典型。扒掉了他的猪圈，逮走了他的猪崽。因此，大成妻发誓不再养猪。中国共产党十一届三中全会以后，批判了极左路线。大成又抱头小猪娃回家，引起夫妻争吵。此时，认识了错误的二楞，前来赔礼道歉。大成夫妇误认为他是来批判，因而产生了闹猪、藏猪、摔猪盆等一系列喜剧性情节。最后，误会消除，新政策得到落实。



宿县地区泗州戏剧团首演。导演王晓东，作曲张立新，舞台美术设计毛徐菲。荣爱坡饰大成，苏婉琴饰大成妻。1979年元月，参加安徽省向建国三十周年献礼演出。获创作、演出、导演、音乐、舞台美术及演员奖。同年5月，赴北京参加建国三十周年献礼演出。获创作、演出奖。安徽电视台摄成戏曲电视片播放。

剧本发表于安徽人民出版社编辑的《安徽演唱》1978年第二期。并收入《安徽戏剧选》。

翠林春潮　京剧剧目。由胡沐、周启东、刘方炽编剧。原为黄梅戏剧目，后改为京剧。京剧本由金芝改编。写皖南山区翠岭大队妇女干部翠红，带领妇女放簰。她冲破保守思想，克服自然险阻，终于完成了紧急的放簰任务。

黄梅戏本，1964年由黟县黄梅戏剧团演出。参加徽州地区现代戏曲调演。导演陈云

舫，作曲余大铎，舞台美术设计刘方炽。胡家琪饰翠红，黄林松饰青年队长，余治淮饰汪水发。京剧改编本由徽州地区京剧团排演。参加全省京剧现代戏调演。1965年春，由省统一组织排练，参加华东地区京剧现代戏调演。先后导演为刘廷惠、吴奇林、杨俊良、陈士铎；音乐设计为谷学易、章伟、聂和勋、何令浓；舞蹈设计为曹婉秋、张浩、赵妙莲。贾丽云、冯忆梅先后饰翠红，华鸾、孙芝莉先后饰春妹，吴奇林、李幼春先后饰吴波生，杨俊良、程鸣华先后饰汪水发，曹婉秋饰水发妻，杜君远、王云楼先后饰松林。

樊梨花　泗州戏传统剧目。又名《龙山搬兵》。写唐初西辽进犯。唐王命薛丁山为帅，御驾亲征。辽邦女将樊梨花，迎战薛丁山。樊爱薛才貌出众，三擒三纵，促其允亲。樊并劝其父樊洪降唐，父不允。樊杀父、兄，率军投唐。樊、薛结婚前夕，丁山得知樊已许配杨凡，将樊休弃。梨花羞愤自缢，为梨山老母搭救。后，薛为辽帅苏海镖伤。唐军师徐茂公，派姜须、薛金莲，前往樊住处，求其下山营救。樊初不愿，终被说服。樊战败辽兵，医好薛伤，夫妻重好。

由王溅星、饶洪钊，根据老艺人吴学勤、许步俊口述本整理。除净化语言外，改樊杀父、兄为误杀，强调樊爱薛品貌和武艺，且为摆脱父命婚配丑杨凡的命运。还删去自尽、遇仙等情节。整理本由宿县劳动泗州戏剧团演出。导演饶洪钊，音乐设计刘乐山、王树培。周凤云、王素梅先后饰樊梨花。霍从德、尹传起先后饰薛丁山，魏胜云饰薛金莲。1957年，随安徽省庐剧、泗州戏赴京汇报演出团到北京演出，《光明日报》于5月4日，发表邓初民《看泗州戏〈樊梨花〉》评论文章，对此剧作了肯定评价。

1959年，宁宗宪（执笔）、稽培武、王骏、王晓东等，根据民间关于樊、薛的流传故事，再次改编。故事集中在樊、薛二人婚姻曲折过程的描写。并改樊洪为唐将，意图叛唐，逼樊嫁番将杨凡。再改本由蚌埠专区泗州戏剧团演出。导演王晓东，音乐设计刘乐山、张立新。周凤云、李莲、蒋荣花，分饰樊梨花、薛金莲、薛丁山。成为该团保留剧目。

1960年，稽培武又润色加工，作为赴新疆慰问演出的主要剧目。

王溅星、饶洪钊整理本，1959年收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。

醉打山门　徽剧传统剧目。简称《山门》。本事见《水浒传》第三回。写鲁达打死郑屠户，逃至代州，入五台山削发为僧。一日出游，遇卖酒人，夺酒豪饮，醉打山门。长老智真，遣其下山。

以昆曲演唱。1954年，经屯溪市戏改会推荐，参加华东区第一届戏曲观摩演出大会作展览演出。徽剧老艺人程发全主演。唱腔浑厚粗犷，表演精当有力。从好酒、思酒、夺酒、饮酒到醉酒，将鲁智深的侠义、豪爽性格，表现得深刻突出。获得专家与观众好评。

醉酒　庐剧传统剧目。系《梁祝姻缘》中的一折。全本已不演出，常单演此折。写尼山塾师的老师妈，怀疑英台为女扮男装。她先叫英台担水，窥察其动作。后又灌醉英台，脱靴辨认。英台酒醒，向师母说明真情，并说出她对梁山伯的爱情。英台离学，留绣鞋作信物，

请师母转赠梁山伯。

张智根据董少轩口述本整理。此剧有专用醉酒调唱腔。民歌风格，通俗易懂，富有乡土气息。为誉有“庐剧梅兰芳”之称的董少轩的拿手好戏。1958年，由芜湖市庐剧团演出。张丽霞饰英台，杨则英饰师母。参加1958年在芜湖市举办的安徽省第二届戏曲观摩演出大会演出。

剧本收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。后又收入安徽人民出版社编印的《庐剧传统剧目选集》。

整容曲　京剧现代戏剧目。潘冠杰编剧。写某市美容理发厅，年轻理发员玫瑰，爱虚荣，喜打扮，工作不负责任。对不同顾客，采取不同的服务态度。一位老年画家理发，她对他蛮野无礼。师傅华英，多方面教育帮助，使她认识到要修饰人的容貌，更重要的是美化人的心灵。玫瑰从而受到教育。

1979年，徽州地区京剧团排演。导演李枝平，配曲章伟、方书礼，舞台美术设计王志诚。汪芙莲饰玫瑰，贾丽云饰华英，杜远君饰牛满志。参加徽州地区文艺创作调演。1979年，参加安徽省向建国三十周年献礼调演。获演出、创作及演员奖。

剧本发表于1979年《安徽群众文艺》，后收入安徽人民出版社编的《安徽戏剧选》中。

犟地保　黄梅戏剧目。班友书、汪自毅编剧。写王府恶奴马寿，为了讨取镇西王马骏后妻黄夫人的欢心，欲谋杀王府小姐马玉蝉的未婚夫徐惠兰。因慌乱之中，误将黄夫人内侄黄庭香杀死。遂诬陷黄庭香为徐惠兰所杀。三元场地保姜天保，经过仔细踏勘，确认是桩冤案。甘冒马、黄勾结贪官狄步高有杀身之险，在八府巡案白玉泉的支持下，终于惩办了恶人。

此剧由安庆市黄梅戏剧团演出。导演潘忠仁，作曲程学勤，舞台美术设计王华尤。吴来保饰地保，江龙宾饰马寿。

剧本发表于《戏剧界》丛刊第二期。

音　　乐

徽剧音乐　徽剧音乐是由吹腔、拨子、二簧、西皮、徽昆、高腔、花腔杂调等组成的。

吹腔：又称石牌调、梆子腔、咙咚调、芦花调。早期吹腔的主体部分，仍保留着较多昆曲和高腔的音调，故也有人称吹腔为昆弋腔。

吹腔的结构介于曲牌体和板腔体之间，为一种由曲牌体向板腔体演变的过渡形式。唱腔仍留有少数曲牌，如：〔锁南枝〕、〔梦调〕、〔落山虎〕、〔凤仙花〕等。这些曲牌多用于唱腔的开头或结尾部分。吹腔有正板、滚板（又称叠板）、顿脚板、散板、哭板等板式。正板有一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）两种节拍，男女同宫异腔。顿脚板一板一眼，男女同宫同腔。均用曲笛或小唢呐伴奏，定正宫调（1＝G）。吹腔曲调委婉、抒情、欢快，旋律性强。例如：

选自《吴汉杀妻》王氏唱段
（余顺银演唱）

【正板】（♩＝84）

535 | 061 6532 | 532 (032 | 1·2 612) | 3·5 615 | 056 3253 |
西方　路　上　一　双

2 5 3 | 3 2 3233 | 2· 5 | 3·2 1 65 | 1· (3 216 | 5·3 235) |
鹅，口　衔　仙　草

1·5 323 | 023 2165 | 1· (16 | 5·6 561) | （下　略）
念　弥　陀。

拨子：又称高拨子、梆子、二梆子、二凡。是徽剧的第二个主调。属板腔体。曲调高亢、激越，悲怆、凄凉。唱腔的词格除叠句外，均为七字或十字齐言对偶句。

拨子有原板、导板、回龙、散板、摇板、叠板等板式。男女腔划分不很明显。最初使用一种叫“火不思”的弹拨乐器伴奏，逐渐改为笛子或小唢呐，最后改为徽胡主奏，并配以弹拨乐器。唱原板时以枣木梆击拍，有一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）两种节拍。定调多为1＝G、1＝F。徽胡定1－5弦。唱腔结束一般落“1”音，有时也落“5”音。

例如：

选自《淤泥河》罗成唱段
（马荣福演唱）

【导板】

小罗春在城内红灯来垂下。

（♩=96）【回龙】

战马拴在玉石栏杆(呐)罗春儿(啊)

【原板】

在中途缺少了文房四宝，(哎)身(呐)上的衣(哎)襟好写书文。

（下略）

属拨子系统的还有一种〔花拨子〕（又名“正宫二凡”），可代替拨子原板与拨子的其他

板式混合使用，情绪欢快活跃。

吹腔和拨子常用于同一剧中,舒缓平和处用吹腔,激昂高亢处用拨子,称“吹拨合目”。

二簧：又称二簧调、二簧腔。分为〔二簧平〕、〔老二簧〕、〔正二簧〕、〔反二簧〕四种。

〔二簧平〕实为一种低调吹腔，与二簧同宫，常与二簧连接使用，（又称“二簧平板”）曲情缠绵、活泼、诙谐、风趣。唱腔词格和板式结构与吹腔相同，男女同腔。二十世纪二十年代前用曲笛伴奏，多定六字调（1 = F），现用徽胡（1 = ♭E，5 - 2 弦）为主要伴奏乐器。

〔老二簧〕是在吹腔、拨子的基础上演化而成。因用唢呐伴奏，又称唢呐二簧。老二簧设有摇板，其原板唱腔常夹有锣鼓，且可在原来的一小节两次击板，谓之“双击板”。老二簧定正宫调（1 = G），曲调粗犷、朴实，高亢、激越，多为净脚或老生行当用。

〔正二簧〕由吹腔、老二簧逐渐过渡形成。在老二簧的基础上，增强了原板的叙述性和抒情性，承袭了拨子的一套板式结构。适于表现沉郁、肃穆、悲愤、激昂的情绪。男女同宫异腔，有一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）两种节拍。唱腔由上、下句组成，定调为1 = D 或1 = ♭E，徽胡伴奏定 5 - 2 弦。例如：

选自《二进宫》李艳妃唱段

（鲍进昌演唱）

（♩=60）

(打打 匡 | 才打 才匡 | 次来 才 | 匡· 2 | 1·3 2536 | 5·6 16561 |

52 276 | 5 -) | 【原板】 35 1·261 | 5· (16 | 5·653 235) | 35 765 |

李艳妃 坐宫院

6 6 6 | 72 56 | 1· (2 | 1·216 561 | 13 2161 | 5·1 6561 |

553 276 | 5 -) | 53 76 | 6 5356 | 1· (6 561) | 22 27 |

自思 自想， 想起了

05 27 | 76 57 | 6· (5 | 6·567 576) | 5· 6 | 7· 5 |

老王爷 好 不 凄 凉。

6 - | 3 5 356 | 5· (6 | 5·6 i65 | 55 532 | i·3 2i6i |

5·i 656i | 553 276 | 5 -) | (下 略)

〔反二簧〕是在正二簧的基础上派生、演变而来。两者主要是宫调系统和旋律上有所区别，徽胡定弦由正二簧的 5 - 2 转为 1 - 5，唱腔字少腔多，抒情性强。多用于表现悲怆、凄凉的情绪。

西皮：在徽剧诸唱腔中，西皮板式较为完整，有文、武导板、回龙、原板（$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$两种节拍）、散板（又称“紧皮”）、摇板、慢垛子（$\frac{2}{4}$拍）、紧垛子（$\frac{1}{4}$拍）、哭板等板式。男女同宫异腔。定调 1 = D 或 1 = ^{b}E。徽胡定 6 - 3 弦，多为徵调式。西皮表现力很强，适于表现欢快、坚毅、忿懑的情绪。高调西皮也用枣木梆击板。例如：

选自《打金枝》李金枝唱段
（方庙桂演唱）

（♩=112）

(0 6 | 5·65 1 235 | 562 1 1 2 | 3·6 5 65 3 | 2·1 621 | 0 6 6532 |

1·2 621) | 332 3·532 | i i 2 6 | 5 - (3·56i | 5653 235) | 5·6 2 2 |
头戴着 八宝冠 乌云

7 2·5 | 6 272 | 676 6 (35 | 6·i65 356 | 01·2 1612 | 3·6 5653 |
遮 盖，

2·1 621 | 06i 5632 | 1·2 621) | 332 3·532 | i i 2 6 | 5 - (3·56i |
身穿着 龙凤衣

5·653 235) | 3·2 i 2 | 6 i56 | 5 3 | 5 i i·6 | 5·i 6·i65 |
八幅 裙 钗。 我父王 坐江山

3· (65 | 3532 123) | 5·6 2 2 | 7 275 | 6 272 | 6· (35 |
民 安 国 泰，

6·165 356 | 01·2 1612 | 3· 6 5653 | 2·1 621 | 061 5632 | 1·2 621) | 3 32 3532 |
我母 后

1 1 2 6 | 5 - (3561 | 5653 235) | 3·2 1 2 | 6 156 | 5 - | （下略）
掌皇 宫 福 自 天 来。

西皮中也有“反西皮”，多用于情绪急变、悲伤、激动的场合。

二簧与西皮除叠板外，词格均为七字或十字上下句。属板腔体。二簧与西皮表现力各有所长，伴奏乐器相同。因此，艺人们常将它们结合，用于同一出大戏中，习称“皮簧合目”。

徽昆：又称草昆、粗昆、武昆。昆山腔流传到皖南、安庆一带，受当地戏曲及语言的影响，在一定程度上改变了一些曲子中“一波三折”的行腔特点。因多演武戏，伴奏中常加入大小唢呐和大锣大鼓，气氛热烈喧闹。这些特点都与苏昆迥然相异。例如：

沽 美 酒

（《水淹七军》关羽［老生］唱腔）

林天赐演唱
沈 执记谱

1＝G $\frac{2}{4}$
（♩＝132）

0 1 6 5 | 32 3 5 | 6 1 6 5 | 5 1 2 | 3·2 3 | 0 1 |
凭这般 英 雄 时，怎 挡 吾 儿 强 似

6 6 5 | 3·2 5 | 0 6 1 | 5 5·6 | 1 2·1 | 6 6 5 | 3 5 3·5 |
虎 豹， 豺 狼 敢 逞 强 一旦 遭

（渐慢） （原速） （渐慢）
2·1 3 | 5·1 6 | 0 5 3 5 | 2·3 2 | 2 5 3 2 | 1 7 6 ‖
殃， （啊 呀！） 今 日 在 宝 刀 下 亡。

高腔：今徽剧中的高腔有两种，一种为传统高腔，其名称不一，有称四平腔，也有称高腔。用笛子（或唢呐）伴奏，只在个别曲牌里保留了人声帮腔的演唱形式。曲调中除含有若干昆曲的因素外，其主体部分与流行在安徽境内的岳西高腔、皖南目连戏高腔十分相近，现保存在《借靴》、《审乌盆》、《武松杀嫂》等少数剧目中。例如：

佚　　名

（《借靴》刘二［丑］唱腔）

1＝C $\frac{2}{4}$

王正同传腔、谷化民演唱
谢　林　义记谱

（♩＝100）

サ（打）3 5 3 － | $\frac{2}{4}$ 5 3 3 | 5 3 3 2 | 1 6 1 2 | 3 － |
俺只见门壁上，滴溜溜的喜蛛垂，

5 3 3 2 | 1 6 1 2 | 3 － | 3 2 | 3 5 | 5 1 |
忽喇喇的信风吹，灶中烟火起柴

2 － | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 3 5 | 5 1 |
灰。（白）灯花报喜（唱）燕子衔

2 － | 3. 2 | 3 5 3 | 2 － | 2 0 3 | 2 － |
泥，喳喳的

2 0 3 | 2. 3 | 2 3 5 | 0 5 | 3 2 3 | 1 － |
喜鹊儿在枝

2 3 | 1. 2 | 1 － | 1 2 1 | 6 1 5 | 6 － ‖
头上戏。

另一种高腔为青阳腔。1956年安徽省徽剧团成立后，对岳西高腔、皖南目连戏高腔做了大量的调查和研究，发现两者腔型同出一辙，认定是青阳腔遗响，该腔在音乐、

剧目上都与徽戏有着一定的血缘关系，故将它们吸收进来，定名为“青阳腔”。现已为徽剧主要唱腔之一。青阳腔属曲牌体，由多支曲牌组成，安徽省徽剧团整理加工的青阳腔，保存和发展了徒歌、帮腔的形式，并加进丝竹乐器伴奏，更加富有表现力。例如：

红　衲　袄

（《贵妃醉酒》杨玉环［旦］唱腔）

沈执、王锦琦、陆小秋编曲
（秦彩萍演唱）

1＝G $\frac{2}{4}$

（♩＝80）

（3·2 3532 | 1·6 1612 | 3· 2）| 3 2 565 | 3· 23 | 1· 35 |
百　花

2· 3 | 2321 6121 | 6 － | 1 2 1216 | 232 1 6 | 5·3 5 6 |
百　花　妖

5· 3 | 5· 6i | 3· 2 | 3 － | 1·2 523 | 0 5 3532 |
娆，（帮）群　芳　群　芳

1·2 323 | 032 123 | 6 61656 | 1 5 1 | 6·165 353 | 3 5 |
艳　艳　哪　肯　让

（渐慢）

0 6 5 6 | 1 023 | 卄 6 5 6 | $\frac{2}{4}$ 0 332 | 5·2 3532 | 1 2 353 |
分　毫。（杨唱）奇香　四　溢　堪为妙，

0 332 | 1·2 126 | 0 3 1 2 | 3· 6 | 6 5 3 | 352 0 |
笑迎　花　梢，

3·6 3532 | 1 6 21 | 2·3 232 | 2 053 | 2 2 | 2 2 1 6 |
（帮）（啊）

1·2 3532 | 1235 216 | 1 6 053 | 2·3 232 | 2 053 | 2 2 |

笑 迎 花 梢。

2 2 1 6 | 6 6 2 | 2 1 6 6 5 3 | 艹 6. 2 2 2 ‖

花腔杂调：多源自明清俗曲及当地民歌、佛曲等。有〔莲花落〕、〔报花名〕等七十余首，多保存于《闹花灯》、《点大麦》、《打花鼓》等小戏中。也有的作为插曲，以辅助或弥补某些唱腔表现力的不足。现多作为创腔的素材。

徽剧形成于安庆、石牌一带，最初演唱使用安庆地方语言，后流布于徽州、太平、巢湖等地，并与当地语言相融合。安徽地处中国中部，南北相衔，语言构成较为复杂。以普通话、安庆话、徽州话为例，对三者语言比较如下：

调类	阴平	阳平	上声	去声		入声
				阴去	阳去	
调型	高平调	高升调	降升调	全降调		
普通话调值	55	35	214	51		无
调型	低降调	高升调	降升调	高降调		高促调
安庆话调值	21	35	213	52		5
调型	中降调	高平调	高升调	降升调	中平调	低降促调
徽州话（歙县）调值	32	44	45	324	33	21
例字	诗	时	始	世		识

徽剧的花旦、青衣、小生均用小嗓演唱，华丽、细腻，调软腔宽，婉约纤柔。老生、净、老旦、丑均用大嗓演唱，风格简明厚朴。

徽剧伴奏曲牌有：〔将军令〕、〔朝天子〕、〔泣颜回〕、〔点将〕、〔山坡羊〕、〔春日景和〕、〔大开门〕、〔小开门〕、〔十八板〕等二百零五首。主要用于喜庆、升帐、发兵、宴会等各种特定场面。依剧情和舞台气氛需要，分别用大青（即大唢呐）、大青加锣鼓、笛子、笛子加小锣或丝弦乐伴奏。

徽剧锣鼓经有〔帽子头〕、〔凤点头〕、〔大锣撮头〕、〔小锣撮头〕、〔轻火炮〕、

〔重火炮〕、〔敖锣〕、〔魁星锣〕、〔反七记〕、〔全双绞丝〕、〔水底鱼〕等一百多首，用于配合唱、念、做、打。根据需要，分别以大锣、小锣或大钹为主。例如：

水 底 鱼

$\frac{2}{4}$ 打 丁 | 仓 · 打打 | 丁 · 打打 | 仓 · 打打 | 丁丁 仓 | 丁 仓丁 |

且丁 仓 | 丁丁 仓 | 丁 仓丁 | 且丁 仓 | 打 仓丁 | 且丁 仓 |

打 仓丁 | 且丁 仓 | 丁丁 仓 | 丁 仓丁 | 且 仓 · 丁 | 且仓 且丁 | 仓 0 ‖

锣鼓字谱说明：

打　单皮鼓重击。

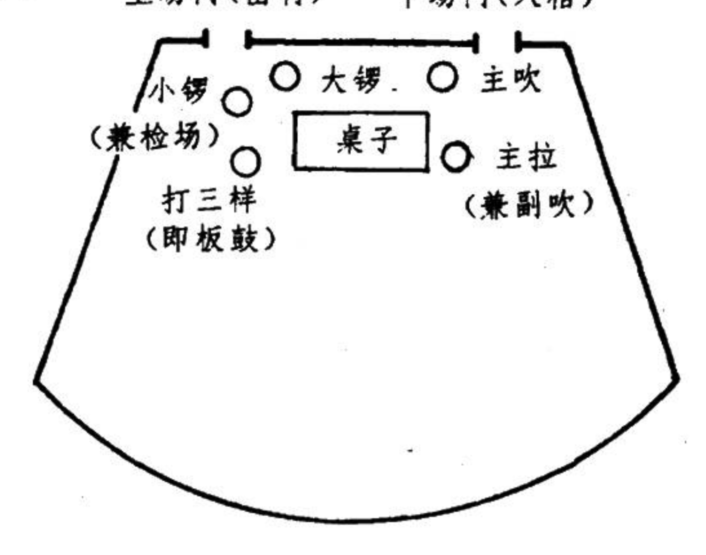
仓　大锣、小锣、铙钹合击。

丁　小锣重击。

且　铙钹重击。

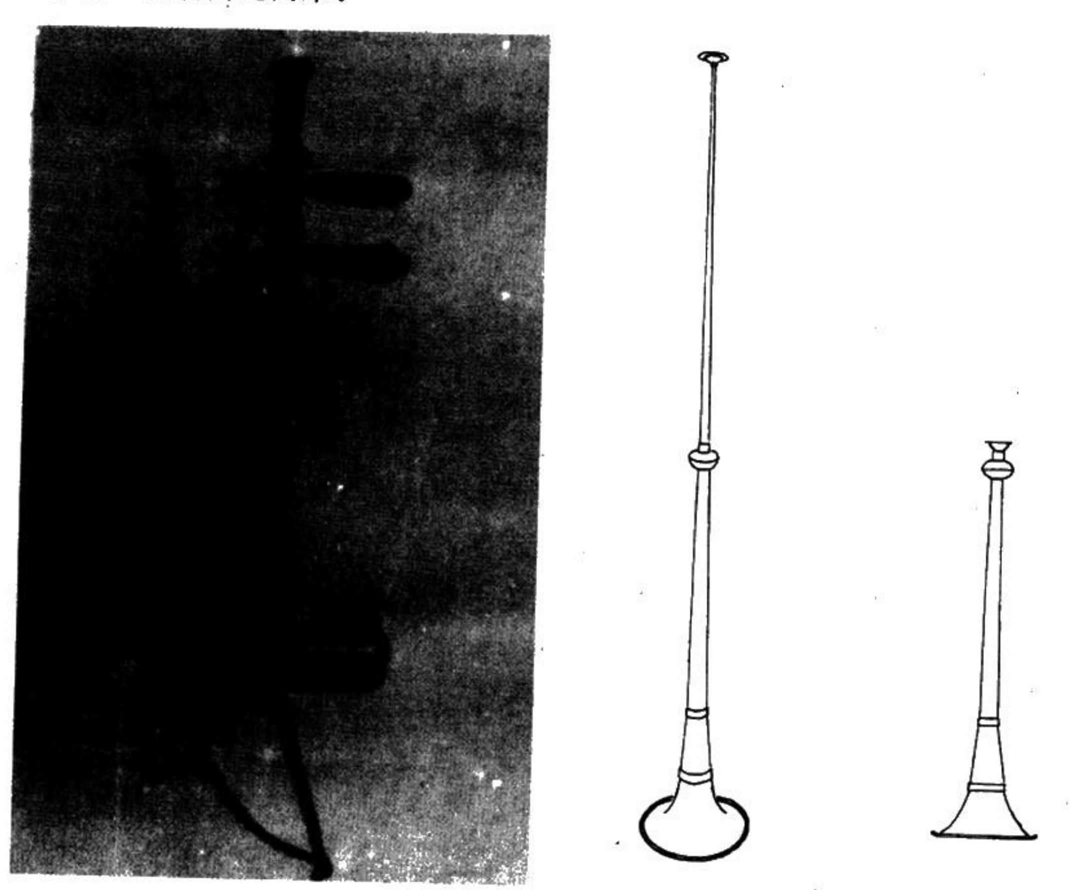
徽剧乐队分文场、武场。武场主要打击乐器有：单皮鼓（又叫板鼓、搭鼓）、徽锣（比京锣大而平）、大小钹（均比京剧使用的大而薄，发音较平）。另有云鼓、云锣、马锣（又名掌锣）、大小堂鼓等。大钹和大鼓的闷击常造成非常独特的音响效果。

文场分主吹、主拉（兼副吹）。乐器有龙凤笛（曲笛）一对、大小唢呐、先锋、徽胡、提琴（似今之椰胡）、月琴、三弦等。主吹以曲笛主奏，主要用于吹腔、拨子、徽昆及器乐曲牌的伴奏。主拉以徽胡主奏，主要用于拨子、西皮、二簧的伴奏。传统乐队在舞台上的位置如图：



徽胡：又名小胡琴、科胡。琴柱、琴筒竹或木制，内径约二指（三点五厘米）（见下图左）。琴弓有软、硬两种（软弓已失传）。演奏时琴柱对准鼻梁，不可歪斜，称“朝天一炷香”，发音比京胡平柔。演奏时多用短弓配以滑揉指法，形成特有的风格。

先锋：又名“三不出”。类似号筒，直杆铜制，无音孔（见下图中、右）。有三种用法：用于斩犯人时，吹奏声音较短促、紧张、称“平头”；用于出将，吹奏时用力较大，很有气魄；用于出妖魔鬼怪时，声音尖锐、刺激，造成恐怖气氛，称“尖头”。每种用法约反复四遍，每遍中间夹以锣鼓，至第四遍才“开斩”、“出大将”、“出妖怪”。“三不出”之名由此而来。



传统乐队有五人：司鼓一人，兼鼓、锣、板，称“打三样”。正、副吹各一人，均兼弦乐。主拉一人。小锣兼检场一人。

中华人民共和国成立后，徽剧音乐有所发展，1956年成立安徽省徽剧团，先后组织音乐工作者与民间老艺人合作，挖掘传统音乐，并将与徽剧有血缘关系的岳西高腔、皖南目连戏高腔进行了收集、整理、改编、创新，使徽剧音乐得以继承、发展、丰富。

在唱腔方面，避免京剧化、昆曲化。在新编、移植剧目中，唱腔设计着重以吹拨、高腔为主，皮簧、徽昆为辅，使徽剧音乐更具有自己的地方特色。在《白蛇传》中，曲作者与老艺人合作，对吹腔、拨子作了较大的改革。例如：

选自《白蛇传》白娘子唱段
（沈　执编曲）

（♩=72）

(06i | 5.356 i35 | 0i2 6.i26 | i i 63 | 5 5 35 | 22 26 |

5i i.3 | 5653 235 | 0i 2123) | 【垛子】5.356 7276 | 5 (6i 536i | 5.643 235) |

你　不　该

稍慢　慢而有力

3.6 5356 | i. 32 | 7.6 2 3 | 7.276 5356 | i6i6 0265 | 56532 1.253 |

随同法　海　禅　堂　去，

2 (35 2135 | 2.356 3213) | 2.3 535 | 6.5 656i | 2.3 2i15 | 6 6i65 |

我　金山寺　前

i.321 i265 | 6 - | 5.656 i26 | 5. (6i | 5356 i35 | 0i 2123) |

险　丧　身。

5.356 i23 | i. (76 | 5632 56i) | 2.321 6i5 | 6. (56) | i.2 6i5 |

你　不　该　千声万　声　唤

2.532 i6i2 | 52 3 (4 | 3432 i23) | 5.6 i (56 | i.276 56i) | 326 i |

不　应，　隐　身　寺　内

i53 2.376 | 272 0376 | 535 i56i | 56 5 (6i) | （下略）

绝恩　情。

从二十世纪七十年代起，逐渐形成以传统民族乐器为主，西洋乐器为辅的中西混合乐队。运用新的伴奏，场景音乐和新的过门，唱腔和伴奏音乐均增加了配器，丰富了乐队

的伴奏功能，加强了音乐的戏剧表现力。

黄梅戏音乐　黄梅戏音乐初为采茶调，后渐与安徽的民歌、说唱融合，并受徽调、青阳腔等声腔影响。

黄梅戏唱腔包括主调、三腔、花腔三个部分。

主调：又称正板或正腔，即黄梅戏传统上所称正本戏中的主要唱腔，以区别于专曲专用的花腔小戏中的唱腔。有时也用于小戏、折子戏或某些片断的唱腔中。

主调的形成晚于花腔，戏剧性较强，属板腔体。唱腔计有：〔平词〕、〔八板〕（亦称〔火攻〕）、〔二行〕、〔三行〕等板式。

〔平词〕，又名〔平板〕。一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。风格严肃庄重，长于叙述。速度分慢板（♩＝60 －80）和快板（♩＝80 －120）两种。女〔平词〕唱腔结束落“5”音，一般 $1={}^{\flat}E$（主胡定弦 $\underset{\cdot}{5}$ － 2）；男〔平词〕唱腔结束落“1”音，一般 $1={}^{\flat}B$（主胡定弦 1 － 5）。〔平词〕的基本曲体由四句不等长的唱腔构成：起板句、下句、上句、落板句。演唱较长的唱词时，则用上、下句结构反复。既可演唱说唱体的七字句、十字句，也可演唱不规则的长短句。是黄梅戏中使用最多的唱腔。〔平词〕除基本唱腔外，还有迈腔、哭板、散板、行腔、切板（即截板）等辅助唱腔（注：黄梅戏唱腔中的一些具有板腔性的辅助腔也叫“板”，但并不是板式）。

迈腔，多为人物有“看”、“走”戏剧动作或思路转移等而设置的一种专用唱腔句，也可作转接其他板式的引入句或代替起板句。落音一般在调式的不稳定音级，常见的，女腔〔平词〕（徵调式）迈腔落“1”音，男腔〔平词〕（宫调式）迈腔落“3”音。迈腔使用频繁。

哭板，又名“哭介”。是把感叹词与称谓词升华为旋律，用于人物悲痛、哭泣时。分“单哭介”与“双哭介”两种。“单哭介”较短，可单独使用，为散唱形式；“双哭介”相对较长，有一定的节拍。演唱时将两个排比性的乐汇分开，间用锣鼓伴奏，常与唱腔的下句联用，成为一个下句。哭板用途较广，常穿插在其他腔体中，有过渡、缓冲的作用。

散板，传统的黄梅戏唱腔中没有完整的散板，由哭介与〔平词〕迈腔糅合而成，为上句的变形散唱。散板用在唱腔的开头可作导板，用在唱腔中间，可表现激动、悲伤或愤怒的情绪。

行腔，又称“耍腔”，是〔平词〕下句的变形，以增强伤感、悲愤的气氛。

切板，又叫“截板”，类似〔平词〕中落板的作用，作为唱腔段落结束的一句唱腔，但不能与落板同时运用。且落板落音女腔为“$\underset{\cdot}{6}$”，男腔为“2”；切板落音女腔为“$\underset{\cdot}{5}$”，男腔为“1”。因为切板唱腔句子短小，旋律性不强，故在实际运用中，〔平词〕的结束往往落板多于切板。

例如：

那一日漫步碧空游

（《牛郎织女》织女［旦］唱腔）

严凤英演唱
时白林编曲

1 = ♭E 4/4

【平调】（起板句）

553 25 32 1·2 | 6 5 （43 23 53） | 5 3 1 2·3 12 |
那一 日 漫 步 碧

3· 1 2 53 | 2·1 1 6 5 （32 | 1·5 12 3253 2161 |
空 游，

（下句）
5·6 55 23 53） | 53 21 26 5 | 6·1 25 26 512 |
彩 云 深处 遇 牵

（上句）
6 5 （27 6561 2123） | 535 212 65 1 | 62 12 65 6 |
牛。 是我 约他 人间 去，

（落板句）
31 232 6 5· | 553 25 32 1·2 | 6 5 （35 2123 53） |
求 王 母， 你把 贬 他 的

6·1 5 6·1 212 | 3 - 2 21 | 6·5 61 3 2 12 | 6 - 0 0 ‖
御 旨 收。

〔八板〕又名“火攻”。基本结构是两个等长的上、下句，配以等长的锣鼓过门。每句唱腔与锣鼓过门均为八拍（下句锣鼓后渐改为七拍），故称〔八板〕。传统习惯上，唱得慢些（♩=80 —115 ）叫〔八板〕，适于表现苦闷、失望、焦愁等情绪；唱得快些（♩=125 —168 ）叫〔火攻〕，适于表现惊慌、愤怒、训斥、恼恨等情绪。唱腔结束音女腔为“5”、男腔为“1”。节拍为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍，有时习惯按$\frac{2}{4}$记谱，仍按$\frac{1}{4}$击板）。〔八板〕可独立使用，能单独起板和落板（常以〔平词〕的“切板”作结束句），并常与〔平词〕、〔二行〕、〔三行〕等腔联用，使用率仅次于

〔平词〕。〔八板〕的辅助唱腔有八板迈腔、八板哭介等。男、女腔〔八板〕的基本结构对照如下（女腔 1 = ♭E，男腔 1 = ♭B）：

女腔（5̣—2）
【六槌】
1/4 （一打 | 打打打 | 匡匡 | 令匡 | 匡令 | 匡令 | 匡令 | 匡 | 呆）|

男腔（1—5）
【六槌】
1/4 （一打 | 打打打 | 匡匡 | 令匡 | 匡令 | 匡令 | 匡令 | 匡 | 呆）|

（第一句）（上句）
5 | 5 | 6 | 5 | 3 | 1 | 3 · 5 | 2 | 【八板头】（匡令 | 匡令 | 匡令 |
一 二 三 四 五 六 七，
一二 三 四五 六 七八 九 十，
3 | 3 | 6 | 6 | 3 | 3 | 6 · i̇ | 5 | 【八板头】（匡令 | 匡令 | 匡令 |

匡 | 令匡 | 匡令 | 匡 | 呆） | （第二句）（下句）5 | 5 3 | 2 3 | 1 | 6̣ 1 | 3 2 |
一 二 三 四 五 六
一二 三 四五 六 七八 九
匡 | 令匡 | 匡令 | 匡 | 呆） | 6 | 5 | 3 | 3 | 1 | 3 |

1 2 | 6̣ | （【六槌】略）| （第三句）3 2 | 3 5 | 2 3 | 1 | 6̣ 5̣ | 1 | 6̣ | 5̣ |
七。 一 二 三 四 五 六 七，
十。 一二 三 四五 六 七八 九 十，
3.5 | 2 | （【六槌】略）| 1 | 1 2 | 3 3 | 3 2 | 1 | 3 | 2 6̣ | 1 |

（第四句）
（【八板头】略）| 5 3 | 5 | 6 i̇ | 6 5 | 3 2 | 5 3 | 2 1 | 6̣ ‖
一 二 三 四 五 六 七。
一二 三 四五 六 七八 九 十。
（【八板头】略）| 6 | 5 | 5 3 | 3 2 | 1 | 3 | 3.5 | 2 ‖

〔二行〕，曲调由上、下对称结构的双句组成。节拍为一眼板（$\frac{2}{4}$拍），调式为女徵、男宫。〔二行〕没有完整的起板、落板和辅助句，多与〔平词〕、〔火攻〕等腔联用，并越唱越快。常用于回忆往事和感情激动时的诉说，使人有滔滔不绝的感觉。

男、女〔二行〕上下句基本结构对照如下：

（上句）（下句）

女腔（5̣－2）
2/4 5̣ 6̣ | 0 5 | 6 5 | 3 2 1 | 2 5 3 | 2 3 2 1 | 6̣ 1 2 3 | 1 6̣ 5̣ ‖
一 二 三 四 五 六 七，二 三 四 五 六 七。

男腔（1－5）
2/4 1 2 | 0 5 | 6 5 | 3 2 1 2 | 3 6̣ 1 | 2 5 3 2 | 1 2 3 5 | 2 3 1 ‖

〔三行〕，是〔二行〕的压缩与变体，但不是单纯上下句结构的双句，经发展衍变后的〔三行〕也有的为四句结构。节拍为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），速度为 ♩＝120 —168 是黄梅戏唱腔中速度最快的一种。〔三行〕也没有单独的起、落板和辅助句，常作为插段与〔火攻〕、〔二行〕、〔平词〕等腔体联用。例如：

选自《女驸马》冯素珍唱段
（严凤英演唱）

【三行】

（前略）0 5̣ | 5̣ 6̣ | 1 2 | 3 1 | 2 53 | 2 1 | 6̣ 1 | 6̣ 6̣ | 1 |
公 主 饶我 夫妻 命，没齿 不忘 你的 恩。你 洒

1 2 | 3 5 | 3 1 | 2 | 0 5 | 5 3 | 2 1 | 6̣ 1 | 6̣ 5̣ |
下 甘露 润枯 叶， 贤 德 芳名 天下 闻。

0 5̣ | 5̣ 6̣ | 1 1 | 6̣ 6̣ | 1 11 | 6̣ 5̣ | 3̣ 6̣ | 5̣ |（下略）
倘 若 公主 不肯 饶，我到 金阶 领罪 行。

主调的几种不同唱腔，演唱时男女分调分腔，联用时形成同主音不同宫的转调，为黄梅戏唱腔的一大特色。

三腔：含〔彩腔〕、〔仙腔〕、〔阴司腔〕，均为具有板腔因素的曲牌体。三腔曾归属主调（或正本戏唱腔），〔彩腔〕亦曾归属花腔。三腔的几种唱腔在音乐功能及使用上都有较强的独立性。三者关系密切，辅助唱腔和迈腔、哭板等相同，风格相近，共同形成了一组不同情趣的姊妹腔。

〔彩腔〕，又名“四平”或“四平调”，为早年演出向观众“打彩”的曲调，俗名“打彩调”。原是花腔小戏的主要唱腔，曲体结构为四句一回头的曲牌体。后逐渐用于整本戏，派生出一些辅助板式和附加唱腔（如哭介、迈腔等），向板腔体发展，自成一体。〔彩腔〕节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），板速 ♩＝78 —112 。男、女腔均为五声徵调式，同宫音同主音。唱词以七字句和十字句为主。唱腔多变，情趣多样。在黄梅戏的男班时期，〔彩腔〕的生、旦唱腔差别不大，有了女演员后，男、女开始分腔，女腔旋律比腔约高纯四度。

男、女〔彩腔〕基本结构对照如下：

【花六槌】

男（5－2）
$\frac{2}{4}$ （衣冬 冬冬冬 | $\frac{3}{4}$ 匡匡 令 匡 令 | $\frac{2}{4}$ 匡令 匡令令 | 匡呆 呆） | 2 2 3 |
一二

女
$\frac{2}{4}$ （衣冬 冬冬冬 | $\frac{3}{4}$ 匡匡 令 匡 令 | $\frac{2}{4}$ 匡令 匡令令 | 匡呆 呆） | 2 2 565 |

男
2 23 1 | 1 6 2 12 | 6 5. | 5 5 6 1 | 2 16 5 |
三 四 五 六 七 一 二 三 四 五 六

女
3 32 1 | 3 1 2 12 | 6 5. | 5 53 2 5 | 3 31 2 |

【花四槌】①

男
5 6 1 | 2. 3 1 6 | 5 － | 0 0 | 0 . 0 |
七。 （匡 匡.个 令 匡 令

女
2 35 6532 | 1 23 216 | 5. （61 | 235 321 | 2 . 3 216 |

0 0 | 6 1 2 3 | 1 2 6 | 5 3 1 | 2· 32 | 1 2 21 6 |
匡 呆） 一二 三四 五 六 七，

5 56） | 3 1 2 5 | 3·2 126 | 5 5 3 | 5 2 32 | 1 2 21 6 |

【花二槌】②

0 0 | 0 0 | 5 5 6 1 | 2 16 5 | 5 6 1 |
（匡·个 龙冬 匡 呆） 一二 三四 五六

（1·3 231 | 61 5 6） | 5 35 6 56 | 3 31 2·1 | 2 35 6532 |

2·3 21 6 | 5 - ‖
七。

123 21 6 | 5 - ‖

（①②此二处的锣鼓和旋律过门，可分别单独使用，也可结合在一起使用。）

〔仙腔〕又名〔道腔〕、〔道情〕，传统戏中多用在神仙登场时演唱，曲调优美，在调式结构及旋律法诸方面，与〔彩腔〕、〔阴司腔〕关系甚密。男、女同为徵调式，旋法有所不同。节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱词多为七字句，也有七字句与十字句的交替混用。例如：

仙　　腔

（《天仙配》老槐树［丑］唱腔）

1 = ♭E $\frac{2}{4}$

胡　遐　龄演唱
王文治、时白林整理

（起腔）

2 2 3 3 | 3 2 1 | 6 1·6 | 3 2 | 2 1 3 2 | 1 21 6 |
槐 荫 开 口 把 话 提，（呀）

(i2i 6) | 2·1 6121 | 1 6·5 | 4·5 6 16 | 5· 6 | 1 2 |

把 括 提，(呀)

(行腔)

2 6 5 | 4·5 6 4 | 5 - | 1 6 3·5 | 2· 1 | 3·2 1 3 |

叫 声

2·1 6 0 | 2 2 6 | 2 6 1 6 | 6 5· | 1 3 5 | 6 5 6 |

董永(乃)你 听 知： 你 与 大姐

(落腔)

1 5 | 6 6 1 | 6·1 2 3 | 1216 5 | 2·1 6 1 | 1 6 6 5 |

成 婚 配， 槐 荫 与 你 做 红 媒， 做 红

4·5 6 4 | 5 - ‖

媒。

〔阴司腔〕又名〔还魂腔〕、〔清江引〕。传统戏中多用于魂灵出场，或当人物处在病重垂危、情绪绝望时演唱。曲调哀怨、悲凉、缠绵深沉。曲调由两个对仗而不等长的句子构成，是黄梅戏唱腔中唯一带拖腔的腔体。〔阴司腔〕唱腔结束落“2”音，男女同腔同调。为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），速度较慢，约 ♩=56 。唱词多为七字句。风格独特，戏剧性较强。例如：

选自《山伯访友·描药》祝英台唱段

（潘璟琍演唱）

(前略) ‖: 2 2 5 53 | 2·3 126 | 5 6·161 | 2 12 3·2 | 1 2 1216 |

一要 老龙 头 上 角，
三要 蚊虫 肝 和 胆，

56535 65 6 | 0 2 1216 | 561 65 3 | 5 (呆 呆 | 匡呆 呆呆呆 | 匡 呆) |

5·6 1 1 | 5 6 53 | 5· 0 | 5·656 1 1 | 5 6 3 | 5 0 6 3 |

二 要 凤 凰 尾 上的 浓 浆。
四 要 蚂 蝗 腹 内的 肝 肠。

2 3523 | 5 035 | 656 0 1 | 561 13 | 5 61 65 3 | 2 (呆 呆 |

尾上 浓 浆。

3/4 匡冬 冬匡 冬呆 | 2/4 匡冬 冬冬冬 | 匡 冬) :| 5 61 65 3 | 2 (呆 呆 |

腹内 肝 肠。

3/4 匡冬 冬匡 冬呆 | 2/4 匡冬 冬冬冬 | 匡 冬) ||

三腔中的三个唱腔亦有与主调相应的不同辅助腔，如：迈腔、哭板、数板（对板）等。

花腔：当年黄梅采茶戏所用的主要曲调之一叫“花鼓腔”，简称“花腔”。因常作“讨彩”用，又称“彩腔”。后采腔自成一格，花腔即为黄梅戏“花腔小红”（二小戏、三小戏）唱腔的总称。

花腔属曲牌体，多在民歌基础上形成，每个传统小戏都有数目不等的专用曲调，计百余首，风格多样，故又称“杂调”。曲调多为简单的上下句，三句或四句组成一个曲牌。唱词字数不固定，中间夹有“啊、嗨、啰、嘴、呀儿哟、溜儿梭”之类的衬字、衬句。最后一句多重复一遍。花腔在串戏与正本戏中也有运用。部分曲调有特定名称，如：〔对花调〕、〔龙船调〕、〔汲水调〕、〔五更调〕等。有的曲调则以戏为名，如：〔打猪草〕、〔闹花灯〕、〔纺线纱〕、〔打豆腐〕等。

花腔的调式丰富，宫、商、角、徵、羽皆有，其中徵调式最多，宫、羽调式次之，并有多种交替调式。在大部分戏中，几首曲牌保持在同一宫调里，形成简单的“联曲”。少数戏里的曲牌转调很有特色，例如：

观灯调

（《夫妻观灯》王妻［旦］、王小六［生］唱腔）

1 = ♯F 2/4

严凤英、王少舫演唱
时白林、王文治记谱

6 3 2 1 | 2 6 6 5 | 5 5 6 1 | 2316 5 | 5 6 1 | 32323 1·6 |

（妻唱）这班 灯 观过了身， 那厢又来 一班 灯。

【花四槌】

5 - | 匡 匡 . 冬 | 令匡 衣令 | 匡 呆)

(衣冬 冬

【对板】1 = B(前 6 = 后 3，打双板)

‖: 3 i 6 0 | 6 5 6 0 :‖

(妻唱)观 长 的，(王唱)是 龙 灯；
(妻唱)观 短 的，(王唱)狮 子 灯；

‖: 6.5 6 0 | 6 5 6 0 :‖ 3 3i 6 0 | 6 5 6 0 | 665 6 0 | 6.5 6 6 |

(妻唱)虾 子 灯，(王唱)犁 弯 形；(妻唱)鲤鱼 灯，(王唱)跳 龙 门；(妻唱)乌龟 灯，(合)头 一 缩，
(妻唱)螃 蟹 灯，(王唱)横 爬 行；

i 3 3 0 | 3 2 3 5 | 6 5 6 0 | 332 3 5 | 6.5 3 2 | 0 3 5 2 |

颈 一 伸， 不 笑 人 来 也 笑 人， 笑得我 夫 妻 肚 (哇) 肚 子

5 3.2 | 1 - ‖

痛(哪)。

〔对板〕对板并非独立板式，不同的对板依附于不同的腔调，如：平词对板、彩腔对板、阴司腔对板等。对板是由相对称的上、下句组成，旋律稳定，抒情流畅，是黄梅戏唱腔中比较突出的腔体，在各腔调中都占有较重要的地位。〔对板〕可两人对唱，也可一人独唱（称“数板”）。对唱时分别有一人一句 、 一人两句 ，甚至有一人半句的〔对板〕。例如：

树上的鸟儿成双对

(《天仙配》七仙女［旦］、董永［生］唱腔)

1 = E $\frac{2}{4}$

严凤英、王少舫演唱
王文治、时白林编曲

(上句)

5 3 2 5 | 5332 1 | 2 2 1 | 3.2 1 | 6 2 2 | 7 6 1 |

(下句)

(旦唱)树 上的 鸟 儿 成 双 对，(生唱)绿 水 青山
(旦唱)从 今 不再 受那 奴 役 苦，(生唱)夫 妻 双双

6161 231 | 21 6 5 | 553 2 5 | 6 5653 | 2 - | 0 5 3 5 |

带 笑 颜。(旦唱) 你我 好比 鸳 鸯 鸟， 比 翼
把 家 还。(生唱)

0 0 | 0 1 6 5 | 3.5 2 1 | 2 - |

好比 鸳 鸯 鸟，

| i̇.6 5653 | 5 6 | 1.2 53 | 2.3 216̣ | 5̣ - ‖
双 飞 在 人 间。

| 1 21 | 31 2 | 1.2 31 | 2.3 216̣ | 5̣ - ‖
比 翼 双 飞 在 人 间。

黄梅戏的舞台语言以安庆地区语言为基础，属江淮方言。唱念用接近普通话的安庆官话，小戏则用安庆乡音土语。其语言声调调值见下表：

调　类	阴　平	阳　平	上　声	去　声	入　声
调　型	高平调	高升调	降升调	全降调	无
普通话调值	55	35	214	51	
调　型	低降调	高升调	降升调	高降调	高促调
安庆话调值	21	35	313	52	5
例　字	哥	搁	果	过	国

唱词结构，整本戏多为七字句和十字句。十字句词格大多是三、三、四结构；七字句为二、二、三结构。多字句一般用垛句方式改动曲调。花腔小戏的唱词灵活多变，有三至七字不等，中间常夹杂衬字衬句。句数不定，奇数句有时重复最后一句使成偶数。

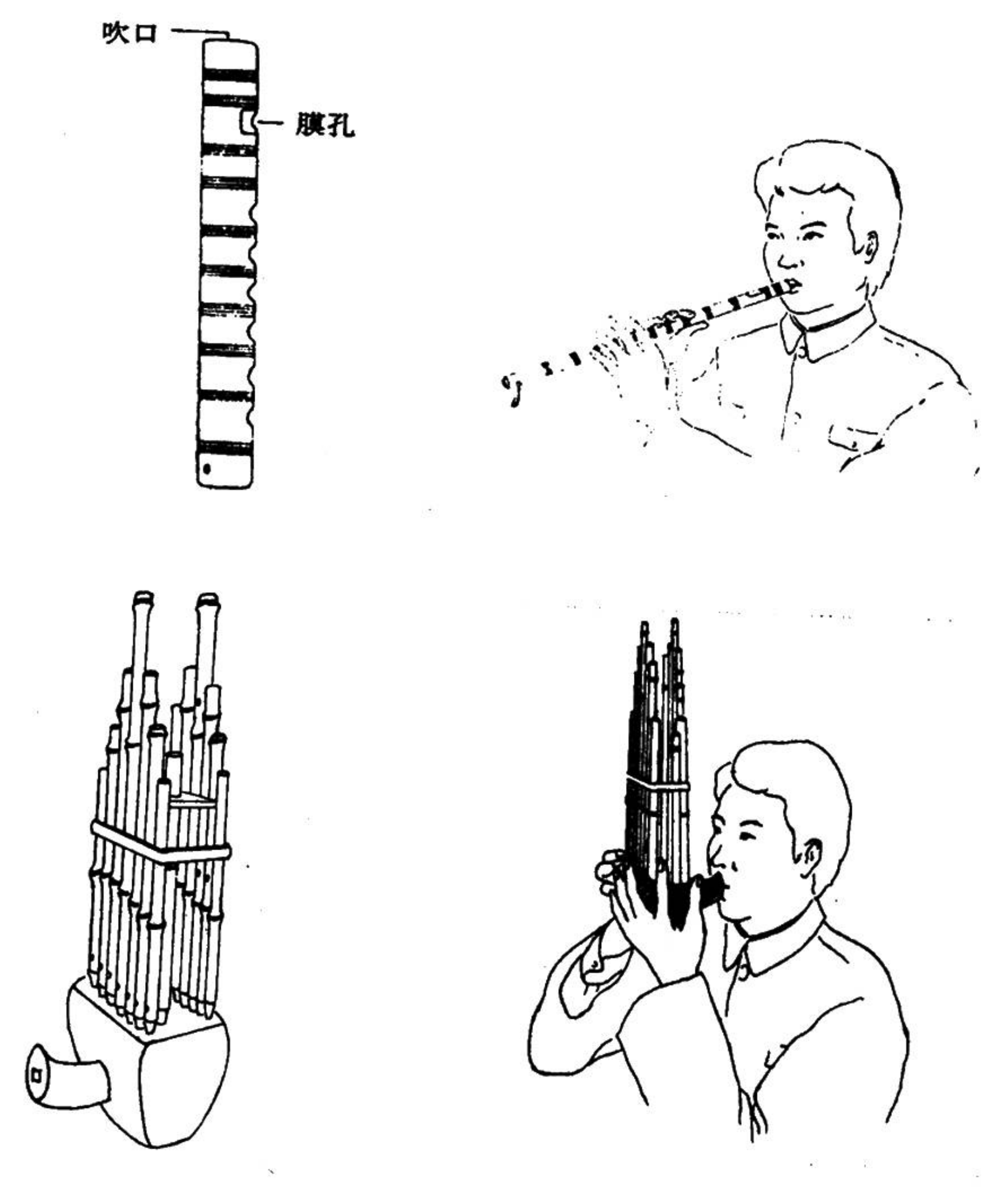
黄梅戏传统的伴奏音乐主要以打击乐器为主，人声帮腔为辅。常用的传统锣鼓点如下：

花腔（包括彩腔、仙腔、阴司腔）的锣鼓点有〔花六槌〕、〔花四槌〕、〔花二槌〕、〔花一槌〕、〔单拗〕、〔哭介〕、〔流水〕、〔十三槌半〕及专用的〔蛤蟆跳缺〕、〔呀嗨锣〕等。主调的锣鼓点有〔平词六槌〕、〔平词二槌〕、〔平词一槌〕、〔一字锣〕（又名〔四不沾〕）、〔火攻锣〕（又名〔八板锣〕）、〔哭介〕、〔寒氏锣〕、〔十三槌半〕等。表演锣鼓点有〔踩旦锣〕、〔惊梦锣〕、〔望介锣〕、〔推公车〕等。

黄梅戏音乐在其发展过程中还先后从徽戏、岳西高腔、京剧等剧种的锣鼓点中吸收了〔夺头〕、〔冲头〕、〔纽丝〕、〔水底鱼〕等，从安庆地区的民间歌舞和十番锣鼓中吸收了〔八哥洗澡〕、〔反工字〕、〔工尺上〕、〔绿毛林〕等。此外，还改编、创作

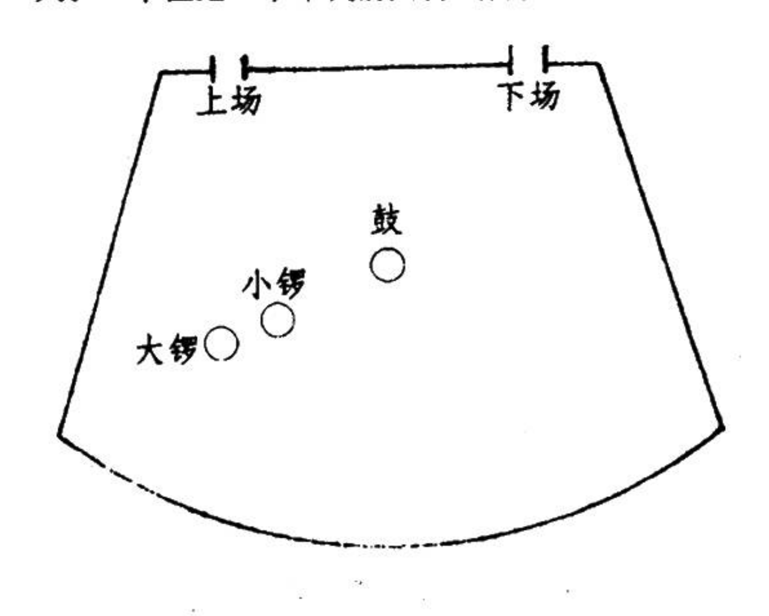
了一些新的锣鼓点子。

随着丝竹乐器，包括唢呐、箫（为竹笛的变形乐器，吹口在顶端，斜吹。见下图上）、笙（见下图下）的使用，伴奏曲牌从兄弟剧种吸收了〔小开门〕、〔大开门〕、〔柳青娘〕等；从民间音乐中吸收了〔琵琶词〕、〔游场〕（又名〔八仙庆寿〕）、〔浪淘沙〕等。



黄梅戏的乐队建制早期演出为“三打七唱”（即由三人演奏打击乐器并参加帮腔，七人演唱）。乐器分工是：堂鼓一人，兼打竹苑（又名打响）和钹。小锣一人，大锣

（又名筛金）一人。二十世纪三十年代前黄梅戏传统场面位置如图：



二十世纪三十年代后，试用京胡托腔，后又使用京二胡和扬剧高胡、二胡。1945 年以后，定高胡为黄梅戏伴奏的主奏乐器。1953 年成立安徽省黄梅戏剧团，旋律乐器骤增，少则为十人左右的小型民乐队，多则为三十人左右的中西混合型乐队。

二十世纪五十年代初，一批音乐干部同艺人长期合作，挖掘整理传统音乐，进而改编、创制新曲。在唱腔方面，打破了花腔小戏专曲专用的习惯，必要时用作曲手段重新组合；有目的地吸收、改编民歌；有选择地吸收兄弟剧种的音乐；在充分发展传统主调功能的同时，扩大板腔的表现形式；根据戏剧表现内容和时代的需要，慎重地吸收、借鉴外来形式创作新腔。在乐队伴奏方面，扩大打击乐器的音色，改编、创作新的锣鼓点；建立以中为主，中西混合的乐队以扩大其表现能力；为适应剧情而改编、创作了适当的新曲。

庐剧音乐　庐剧音乐是在皖中一带流行的锣鼓门歌、秧歌以及灯会的高跷、旱船、花篮等舞蹈音乐基础上形成的。唱腔有西路、北路、中路、东路几种不同风格。西路（又称上路）流行于六安、金寨、霍山、霍丘一带；北路流行于寿县、淮南一带；中路流行于合肥、肥东、肥西、长丰、舒城、巢县、庐江、全椒、和县、含山一带；东路（又称下路）流行于芜湖、无为、繁昌、当涂一带。几路不同处主要表现在唱腔曲牌的旋律上。如西路唱腔受大别山山歌影响，曲调高亢，旋律跳跃而华丽，与抒情委婉的中、东路唱腔有较大区别。此外，在常用曲牌上亦有不同。

庐剧唱腔分主调、花腔（西路称花调）两大类。

主调：主调唱腔是以曲牌联缀为主、简单板式变化为辅的混合体制。计有〔二凉〕、〔寒腔〕（西路称〔东流〕）、〔三七〕（包括〔寒三七〕与〔小生三七〕）和〔小生

调〕、〔老生调〕、〔老旦调〕、〔老生衰调〕、〔端公调〕、〔丑调〕九种曲牌。西路以〔寒三七〕为常用曲牌，无〔小生调〕和〔老生衰调〕，而有〔神调〕。西路〔神调〕包括〔神河调〕、〔丁香调〕、〔薛凤英调〕。中、东路只用〔薛凤英调〕。〔二凉〕和〔三七〕又是主调唱腔里最主要的曲调，主调里的其他曲牌基本上是从这两个不同调式的曲牌变化派生的。

主调曲牌可抒情、可叙事，亦适宜表现复杂的戏剧感情。在传统戏里，主调可用于本戏或折子戏的唱腔。

庐剧唱腔多为五声音阶。在主调唱腔的旋律中，三度进行和因不断用假声演唱而出现的音程大跳，是旋律进行的主要特点。主调多长于叙述，为适应多变的情感，主调又有：寻板（或循板）、伸腔、抹拐、切板、小过台、大过台、连词、吆台（或邀台）等多种腔调。例如：

选自《游园观画》秦雪梅唱段
（丁玉兰演唱）

【小蛟丝】 中速稍快（♩=96）

（吉冬 冬冬冬 | 匡冬冬 匡冬冬 | 冬匡 冬冬冬 | 匡冬 冬）|

【二凉】（上句）

4/4 56 i6 2i 6 | 65 32 1 6. | 56 i6 2i 6 |
扇 子(啊) 飘 飘 东 墙

52 32 1 6. |（下句） 6i 26 i6 5 | 65 31 2 1. |
看 (哪)， 东 墙 上 一 幅 画，

i 63 i6 5 | 52 32 1 6. |（假声） 6 6. i - |
爱 坏 雪 梅 女（呀）佳

26i 65 5 - |（小过台） 53 56 2i 6 | 65 32 1 6. |
人 (哪)。 上 画 着 (啊

6 0 5. 6 | 6i 2 6i 56 | 52 32 1 6. |
啊) 苍 松 翠 柏 耐 (呀)

35 6i i 56 |（假声） 23 2i6 6 - | 吉冬 冬 0 |
寒 (哪) 冷 (哪)，
（冬 冬 匡 -

匡 冬 匡 - | 冬 匡 - 冬 | 匡 冬 冬 0) |

(大过台)

56 i6 2i 6 | 52 32 1 6. | 6i 2 6i 56 |

高 空 中 (呃) 有 雄 鹰

(假声)

i6 563 21 6 | 1 12 3 53 | 2 - - - |

展 双 (呃) 翅(啊 咿 呀

2 - - - | 23 53 2i 6 | 6i 22 i 6. |

啊 咿 呀 啊

(吉 冬 冬 冬冬

0 0 6 1 2 | 53 5 i6 5 | 2/4 63 26 |

哎 嗨) 万 里 鹏 程

匡 - 台)

(假声)

1/4 5 | 56 | 32 | 16 | 61 | 13 | 2 | 23 | i2 | 6 |

(哪 咿 呀),

(假声)

6 | 6 | 2 | i2 | 63 | 56 | 5 | 5 | (下 略)

万 里 鹏(呃) 程 (哪)。

(吉 冬 匡.冬 冬冬)

三七

(《游园观画》秦雪梅[旦]唱腔)

1=D 2/4

丁玉兰演唱
周儒松、王柏龄记谱

(慢板)

サ 21 2 - 3 56 53 21 3216 6.5 3 - 6 -

(秦唱)绣 楼 闷 坏 秦 雪 梅(呀)! (啊)(女声呛台)

(假声)

i. 2 | 65 66 3 - 6 - 3.532 1.3231 6 - |

(咿 啊)

简化【大绞丝】（♩=56）

2/4（吉冬 冬冬 | 匡. 冬 冬冬 | 匡. 冬 冬冬 | 匡冬 匡 | 冬匡 冬冬冬 | 匡冬 冬）|

（起板句）

3 53 212 | 3 56 532 | i653 3 | 3 0 3 | 5 i6 6532 | 5332 16. |

（秦唱）秦雪 梅（呀） 在 高楼 愁愁 闷

（吉冬 吉冬冬 匡 台）

（假声）（还板句）（假声）（上句）

5 3 3. | 3 35 6532 | 1232 16. | 3216 56. | 5.653 2 | 2 0 6 i653 |

闷， 想起 了 终身 事 常挂 在 心 （哪）。 一

（假声）（下句）

3216 6 | 635 6532 | 1321 656 | 53 3. | 3 35 6532 | 1232 16. |

焦愁 我夫 家他 一贫 如 洗； 二焦 愁 我爹 爹

（假声）（上句）

3216 56. | 5.632 2 | 2 0 6 i653 | 3216 6 | 3.5 653 | 6531 21. |

爱富 嫌 贫 （哪）； 三 焦愁 商公 子 在书 房

（假声）（连词）

3.5 5321 | 1321 656 | 53 3. | 335 6532 | 1232 16. | 6531 21. |

他可 知 苦读 上 进； 四焦 愁 商公 子 大比 年

（下句）（假声）

3.5 5321 | 3216 6 | 635 532 | 1232 16. | 3216 56. | 5.632 2 |

如不 能 金榜题 名， 我商 秦 两家 难 联 姻 （哪）。

（小过台）（假声）

2 0 3 | 5 6i6 5321 | 3216 6 | 3 6532 | 3216 6 1 | 6i653 3 |

左 焦愁 右焦 愁心 神 不 定，

（0冬 匡

（大过台）

吉冬 冬 | 匡冬 匡 | 冬匡 冬冬冬 | 匡冬 冬）| 6 i3 5 | 3 i6 6532 |

待 丫 鬟 送茶 回

（假声）

1321 656 | 6 i653 3 | 吉冬 吉冬冬 | 匡 0）‖

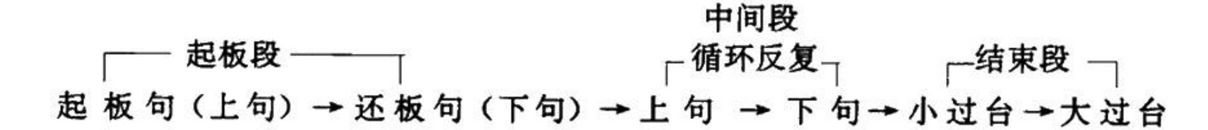
细问 分 明 （哪）。

（0 冬 匡

〔二凉〕、〔三七〕、〔寒腔〕是生、旦专用唱腔，运用最多。

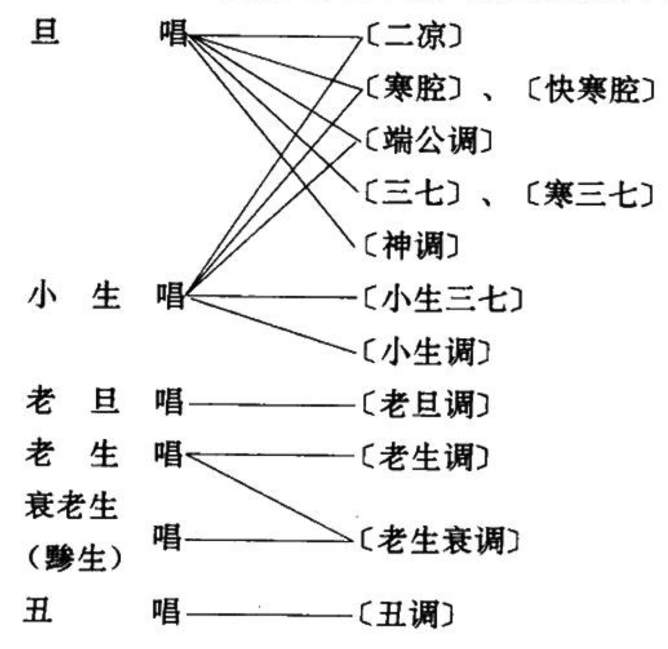
主调曲牌节拍比较单一，如果变化，也只是在曲牌的首尾处，即曲牌为散拍的循板起腔，或曲尾接唱$\frac{1}{4}$拍的吆台。如不用循板和吆台，大部分曲牌都是一种节拍到底。

主调曲牌的基本结构是：



在此结构的基础上，还有一些变格的唱腔，如：散唱的循板，旋律简洁、字多腔少的连词（上、下句之间的一种滚唱式的夹句），抢板，和将大过台改为念白、伸腔的惯板、抹拐等。但无论如何变化，主调曲牌一般都结束在小过台后的大过台上。也有不这样处理的，如结束在小过台上，称小切；结束在散唱的大过台上，称抹拐；大过台由唱改为有节奏的说白，称惯板等。

主调曲牌的应用，具有明显的表情倾向，并受行当专用曲牌的限制。如一般叙事，旦唱〔二凉〕、小生唱〔二凉〕或〔小生调〕。悲痛时，生、旦都唱〔寒腔〕；欢乐时，旦唱〔三七〕，小生唱〔小生三七〕。老生一般唱〔老生调〕，悲时，可唱〔老生衰调〕。老旦、丑只有一种本行当的曲牌〔老旦调〕和〔丑调〕，需表达不同情感时，只在本行当曲牌旋律上加以变化，并在节奏上做快或慢的不同处理。下面是各行当曲牌应用简表：



主调中以〔二凉〕为基础的曲牌多为五声徵、羽调式，如〔二凉〕、〔寒腔〕、〔小生调〕等。以〔三七〕为基础的曲牌，多为五声角、羽调式，如〔三七〕、〔寒三七〕、〔小生三七〕、〔老生调〕等。

花腔：是传统生活小戏唱腔曲牌的总称，在旋律上更接近民歌小调。属曲牌体。皖西

地区称花调。花腔小戏里不用主调。多数花腔小戏的唱腔曲牌亦互不通用，每个小戏都有自己的一个或几个专用曲牌。

花腔曲牌的曲体结构是多样的。调式多为羽、商。常有较多固定的虚词衬腔。例如：

点 大 麦

（《点大麦》翟小［丑］、翟妻［旦］唱腔）

1＝♭B $\frac{2}{4}$

丁玉兰演唱
王柏龄记谱

【花绞丝】（♩＝120）

（吉冬 冬冬冬 | 匡冬冬 匡冬冬 | 冬匡 冬冬冬 | 匡冬 匡冬 | 匡 台）| 5 5 5 3 |
夫妻出门

i i 6 3 | 56i 653 | 2· 3 | 1 1 1 6 | 5 6 3 | 2 1 2 |
庭，（哪 呀哈 衣 呀 哈） 夫 妻 出 门 庭，（哪 呀 哈 哈）

3 1 2 | 3 2 3 | 3 6·i | 5 3 2 | 3 6 i | 5 6 3 2 |
随 手 带 关 两 扇 门 （呀） 两 扇 门。（哪）三 簧

1 2 6 | 6 6 1 | 2 5 3 1 | 2 0 3 5 | 6 i 6 3 | 5 5 6 3 |
小 锁 按 中 心，（哪 呀 呵 嘿 搭 搭 哟 呀 哈 衣 呀
（冬冬 匡 0）

2 1 2 0 | 3 6 | 5 6 3 2 | 1 2 6 | 6 6 1 | 2 5 3 1 |
哈） 两 扇 门（哪）才 把 小 锁 按 中 心。（哪 呀 呵

2 0 | 匡 0）‖
嘿）
（吉冬 吉冬冬

花腔基本有三种不同的应用形式：一为各小戏的专用曲牌，曲牌名随戏而定。如《讨学钱》一剧的曲调叫〔讨学钱调〕；《点大麦》一剧有三个旋律不同的曲牌，也统

称〔点大麦调〕。此外如〔担水调〕、〔扒沙调〕、〔卖绒纱〕、〔抹纸牌〕、〔打长工〕、〔打桑〕、〔劝赌〕、〔采茶〕、〔看相〕等，也都出于同名小戏。二是某些折子戏或折子戏片断专用的曲牌，如本戏《红鬃烈马》中《王三姐赶平贵》一折有〔三赶调〕，《挑菜》一折有〔挑菜调〕；本戏《白灯记》中有〔铺床调〕，《戏牡丹》有〔对药调〕等。三为只用于某折戏中的一段插曲，并不直接表现戏剧内容，如《卖花计》中的〔剪花调〕。

庐剧在演出整本戏时，也有专曲专用的特殊情况。本戏《秦雪梅》中的"观画"虽唱〔二凉〕和〔三七〕，但也成了主调中的专用唱段；本戏《薛凤英》全剧唱〔薛凤英调〕，西路庐剧把它作为主调类中〔神调〕的一种曲牌使用，中路和东路则作为花腔曲牌。

庐剧唱腔基本上用真声演唱，但主调中的〔二凉〕、〔寒腔〕、〔三七〕、〔寒三七〕、〔小生三七〕、〔小生调〕和花腔中的〔铺床调〕、〔点大麦〕、〔鬼对子〕等，则是以真声为主，并不断出现用假声演唱的旋律。这种假声演唱，庐剧叫小嗓子。小嗓子有的用在唱句中间，更多的是出现在句尾。只有花旦和小生的唱腔才用小嗓子，这从唱法上反映了花旦、小生与老旦、老生、丑在年龄、形象、性格上的差别。

唱腔中用小嗓子的地方，旋律突然翻高，用假声（但并不是高八度）演唱，音程跳跃很大。常见的是五度、七度，还有十度、十一度和十一度以上的大跳。例如：

选自《游园观画》秦雪梅唱段
（丁玉兰演唱）

【三七】（♩=80）

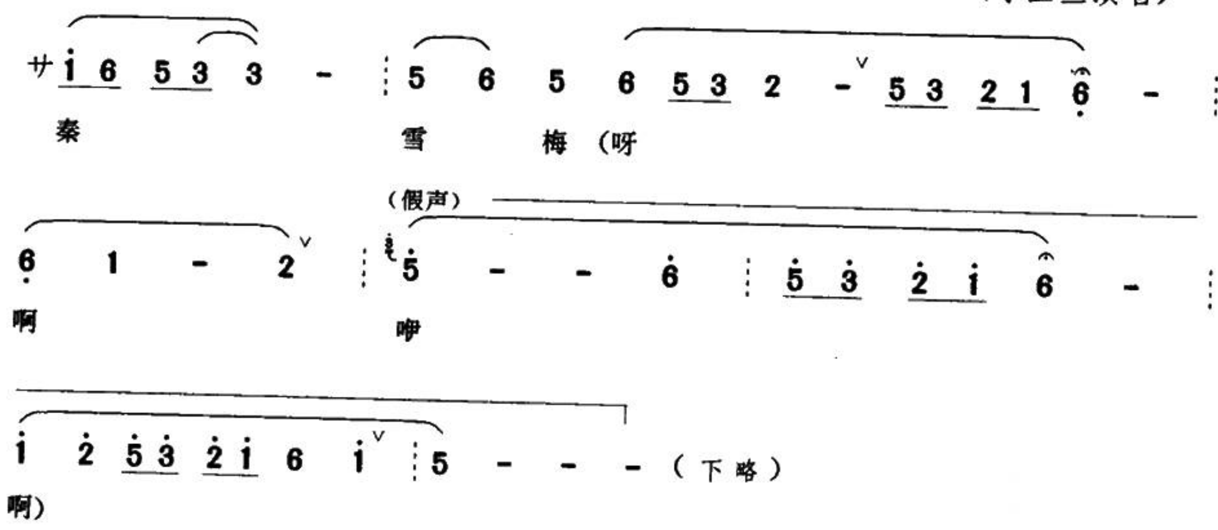
3.5 i665 | 6332 16. | 53 3. | 335 6532 | 1232 16. | 6 i 65 |
这边花草 无心观 看， 一心想 上花 台 看花 散

3 66 | 532 16 | 62 i2 | 65 i653 | 3 532 | 1.2 16 |
心，(哎呀) 轻 移 步(呷 哎） 缓缓 上花

i6 53. | 匡.冬 冬冬 | 匡冬 冬) | 6i 5 6 | i 232 | 6.i 65 |
台，(冬 露 水 打

5 3 23 | 5.6 52 | 3.5 2532 | 1 - | (下略)
湿 红 绣 鞋。

选自《秦雪梅》秦雪梅唱段
（丁玉兰演唱）



一唱众和在庐剧中为帮腔、吆台。帮腔、吆台全是由司鼓带动场面上的人演唱。二十世纪五十年代后，已改为演员在幕侧帮唱。帮腔多用在花腔里，一般在某曲牌的下句，或下句的末几小节出现，较为凝固呆板，现已很少使用。吆台多用在主调唱腔里，主要是在循板或大过台之后出现，有独特的旋律和节奏，分有腔有词和有腔无词两种形式，并视剧情需要而使用。吆台大多还有锣鼓托腔，对渲染舞台气氛起很大作用。

庐剧以皖中江淮语言为基础。在中路庐剧流行的合肥地区语言中，突出的特点是没有以 j（基）、q（欺）、x（稀）作声母的字音，而是相应地以 z（资）、c（雌）、s（思）三个声母代之。但这种方言中的异音字，对庐剧唱腔影响不大。决定庐剧唱腔发展的则是江淮之间的民间音乐和语言的声调。江淮语言与普通话相比，主要不同处是阴平与上声的错位。调值对比如图：

调　类	阴　平	阳　平	上　声	去　声
调　型	高平调	高升调	降升调	全降调
普通话调值	55	35	214	51
调　型	降升调	高升调	高平调	全降调
合肥话调值	214	35	44	51
例　字	期	奇	起	气

主调曲牌唱词多为七字句和十字句。七字句词格多以四、三排列；十字句词格多以三、三、四和三、四、三排列。花腔曲牌唱词则是七字句、五字句和不规整的长短混合句式，并有较多的衬字、衬句与唱词交织在一起。庐剧常用的韵辙是十三道辙。主调曲牌的唱词都是对仗型的上、下句，一般是第一句起韵最好，以后逢双句必押韵。不押韵的唱词，则要在唱腔中用连词演唱，使唱腔不落句（或称不落腔），直至上韵后才落句。花腔的唱词，一般也是逢双句押韵。长短句的唱词，则视其曲调中的旋律是否落句而押韵。

传统的庐剧唱腔无丝、管乐器伴奏。唱腔的起板、收板、情绪转换、小过台、大过台、吆台和转换曲牌等，都由锣鼓起奏、间奏和伴奏。艺人常说："满台锣鼓半台戏。"足见锣鼓在庐剧艺术中的重要位置。司鼓者尤为重要，除负责带动场面上的人帮腔吆台，有的还能说戏，很受尊敬。

庐剧锣鼓经分唱腔锣鼓经、舞蹈身段及念、表锣鼓经。其中，唱腔锣鼓经占绝大部分，分主调使用部分和花腔使用部分，并以绞丝类锣鼓为主。计有〔大绞丝〕、〔小绞丝〕、〔叹绞丝〕、〔起板锣〕、〔分家板〕、〔平三槌〕、〔焊锣〕、〔小切〕、〔大切〕、〔惯板〕、〔衰锣〕、〔叹锣〕、〔争八〕、〔撞七〕、〔撞八〕、〔淌四槌〕、〔两头忙〕等。舞蹈类锣经有〔一条龙〕、〔双场锣〕、〔三不见面〕、〔苦皮〕、〔甜皮〕、〔正公车〕、〔反公车〕、〔夺刀〕等。例如：

【大绞丝】

2/4 衣冬 匡冬 | 匡冬· 匡冬 | 匡. 冬 冬冬 | 匡. 冬 冬冬 | 匡冬 匡冬冬 | 冬匡 冬冬冬 | 匡冬 冬 ‖

【小绞丝】

2/4 衣冬 冬冬冬 | 匡冬 匡冬冬 | 冬匡 冬冬冬 | 匡冬 冬 ‖

【起板锣】

2/4 衣冬 冬冬冬 | 匡冬 匡冬 | 匡冬 匡 | 衣冬 冬冬冬 | 匡冬冬冬 匡冬冬 | 冬匡 冬冬冬 | 匡冬 冬 ‖

【分家板】

2/4 衣冬 衣冬 | 匡冬冬 匡冬 | 匡冬 冬 ‖

【叹锣】

2/4 0 冬冬 | 匡冬 匡冬 | 匡 冬冬 | 匡冬 匡冬 | 匡 冬冬冬 | 冬匡 冬冬冬 | 匡冬 冬 ‖

【争八】

1/4 衣大 | 衣台 | 匡0 | 衣大 | 衣台 | 匡台 | 匡台 | 匡 | 台匡 | 台台 | 匡台台 | 匡台 | 匡 | 台 ‖

锣鼓字谱说明：

衣　　牙板单击。

大　　板鼓单楗击。

台　　小锣单击，或堂鼓、大锣、钹同击。

冬　　堂鼓单击，或小锣、大锣、钹同击。

匡　　大锣单击，或堂鼓、小锣、大锣、钹同击。

从二十世纪二三十年代起，庐剧不断和京、徽剧合班同台演出。受其影响，开始使用一些京、徽剧的吹奏曲牌。以后，一些民间艺人也把一些民间吹奏曲牌带进了庐剧。在不断应用中，既改变了一些京、徽曲牌最初的旋律，又使民间曲牌不断地戏曲化，逐渐形成初具庐剧特色的唢呐、笛曲牌。如〔小虎皮〕、〔一枝梅〕、〔抱妆台〕、〔哭皇天〕、〔落马令〕等。

自1951年起，安徽省合肥、芜湖、六安等地先后建立了国营庐剧团，大批新文艺工作者参加剧团，与老艺人合作，开始了对庐剧音乐的挖掘整理和初步的研究、改革工作。

首先，增添了弦乐伴奏，并逐渐形成以高胡为主奏乐器的民乐队。新创作的旋律过门和配乐、西洋乐器的使用、新的伴奏织体和创新的锣鼓经等，丰富了伴奏功能。

从定腔、定调、定谱开始，到新戏音乐唱腔的统一设计，使庐剧唱腔曲牌有了很大突破，旋律美化，表现力进一步加强。先后创作出〔二采调〕、〔奸生调〕、〔断桥调〕、新的〔老旦调〕、〔绣罗衫调〕、〔寒尺腔〕，以及新的〔循板〕和〔倒板〕等受观众喜爱的新曲牌，并在曲牌板式变化及花腔曲牌应用上做过许多有益的尝试。

1952年，安徽省庐剧团首次移植演出的《梁山伯与祝英台》由张嘉明根据〔二凉〕和〔小生调〕创作了该剧“十八相送”唱腔，风格浓郁，清新流畅。例如：

书房门前一枝梅

（《梁山伯与祝英台》英台〔旦〕、山伯〔生〕唱腔）

1 = ♭B　4/4　　　　　　　　　　　　　　　　张嘉明编曲

（♩=88）

36 6 61̇ 5 | 6·5 61̇ 5 - | 35 23 6·1̇ 5 | 53 216 1 - |

书房　门　前　一　枝　梅，　树　上　鸟　儿　对　打　对，

1̇6 6 63 56 | 65 32 21 6 | 5³3 5³3 216 12 | 1̇656 5 5 - ‖

喜鹊　门　前　喳　喳　叫，　穿来过去又穿　（假声）回　（呀）。

皖西庐剧团吴正明创作的〔寒尺腔〕，是传统曲牌〔寒腔〕的上五度调（反调）。其行腔、板式、句法均同于〔寒腔〕，但在色彩及情绪的表现上有较大变化，成为庐剧主调中具有新的色彩并可广泛应用的保留曲牌。例如：

寒　尺　腔

（《妈妈》贺冬兰［旦］唱腔）

1＝G $\frac{4}{4}$

（♩＝60）

武克英演唱
吴正明编曲

2·3 21 6 1 2 | 523 212 1 6 (56) | 5 2 3 5 6 1 23 |
苦 海 相 逢 也 欢 畅， 且 把 悲 愤

(假声)
1 5 126 5 3 2· | 3·5 3221 1· (2 43 | 23 21) 2 2 1 6 |
胸 中 (啊) 藏。 (啊) 但(啊)

(2123)
1·2 365 53 2· | 5 3 212 1 6 (56) | 1 2 1 6 5·6 1 2 |
等 (哪) 日 出 天 下
加快

5· 65 3· (2 | 34 32 34 32 | 3432 12 30 0) |
亮， (啊)

サ 56 65 53 23 1 2 21 6· (八大. 顷 仓 0) | 4/4 1 23 553 2 |
我姐 妹 报仇雪 恨 回 故

(假声)
1·6 53 3 2 (3 | 56 453 26 123 | 2 - -) ‖
乡。 (啊)

音乐的发展，也促进了演唱上的改革和提高。在演唱上，润腔及音质、音色的处理进一步得到加强，并剔除了一些在唱词中随意加进的多余的虚词衬字。

泗州戏音乐 泗州戏又名拉魂腔，由苏北、鲁南一带流传至安徽淮北及淮河中、下游部分市、县。其音乐吸收了当地的花鼓和各种民间音乐、山歌小调，有北路、东路、南路、西路几种不同唱法。因演唱异常灵活，演出时可自由地创造和变化唱腔，艺人称其为“怡心调”。

泗州戏音乐属板腔体。板式有〔慢板〕、〔二行板〕、〔数板〕与〔五字紧板〕、〔紧板〕等。这几种板式的节拍、调性、调式、曲体结构大体相同，节拍大多以$\frac{1}{4}$、$\frac{2}{4}$拍记谱，演唱时均按$\frac{1}{4}$拍击板，事实上仅快慢有所区别。

〔慢板〕速度在♩＝75 －120之间，慢于此速者叫“幽板”，又叫“澄清板”。〔慢板〕特点是旋律性强，优美动听，曲调的伸缩性较大。可根据需要及演员嗓音条件运用各种不同的“花腔”、“调门”（“调门”即旋律曲调，与调高无关）来表现各种

情绪。这些花腔和调门不是独立的唱腔，而是慢板的组成部分。例如：

七月里来十七八

（《拾棉花》王翠娥［旦］唱腔）

1 = ♭E 2/4

陈金凤演唱
王树培记谱

【长锣】

（打八 打八打八 | 匡台 匡台 | 匡台 匡台 | 匡.个 令匡 | 匡令 匡 | 令令 匡）|

【慢板】

0i i6 6i3 | 2i i6 5 |（3213 2.3 | i2i2i6 5651 | 6i65323 535 | 6523 535）|
七月 里 来

转1 = ♭A（前6 =后3）（垛句）

1/4 035 | 2/4 6 5 33 1 221 | 0535 1 216 | 0276 565 |（3532 321 | 2376 565）|
（嗯） 十(啦)十七 八(来呀） 十 七 八,(来呀 啊)

032 3512 | 3221 1 |（6532 161 | 7656 161）| 035 6 3 | 032 3512 |
(哎呀)一家 子 一家 老少 都去 忙庄

转1 = ♭E（前7 =后3）

321 1653 | 2376 5 | 5 - |（3332 i233 | 2i62 i6ii | 6532 1235 |
稼。 （嗯）

6532 121）| 3.5 6 i | i. 3 | 3.5 52 6 | 1/4 1 | 2/4（3235 6i65 |
粮 食 归 仓 草 归 垛,(来 呀）

3532 121）| 4.5 6 i | 456i 65 4 | 5 - | 1/4 065 | 2/4 456i 65 4 |
砍 罢 秫 秫 拾个棉 (哪 得儿)花, （安） 拾个棉 (哪 得儿)

（柔腔）

5. 65 | 4545 i 32 | 1 2 i | i - |（3.332 i233 | 2i62 i6ii |
花。(得儿 一哟 安 嗯)。

转1 =♭A（前1 =后5）

6532 1235 | 6532 112 | 5332 121) | 065 3532 | 3/4 5632 1232 1 | 2/4 (0777 6765 |

（哎）俺的 娘

3532 161 | 6532 161) | 0 1 6 5 | 532 1·6 | 6532 1 | 135 2 61 |

在 家 守门 户， 守是守门 户， 俺的 哥（啦么）

(6535 261) | 3 5 6 3 | 1/4 065 | 2/4 5 35 3 21 | 035 6165 | 3532 1632 |

他上南湖 （哎哟） 耕秫 楂，（来啦 得儿 一哟 哎哟 哎哟嗨嗨

1 1 032 | 1 1 076 | 535 356 | 5 - | (5332 1233 | 2162 1611 |

哟嗬， 嗨嗨 哟嗬 嗨嗨 哟奥 安 嗯）

6532 112 | 5332 12) 1 | 111 6 1 | 1 1 5612 | 653 2 | (1235 22) |

俺 嫂子 西湖 摘绿 豆，

（射腔）

0 1 6 1 | 222 161 | 0 2 32 | 6 2 2 | 2 - | 1 1 6 |

我 翠娥 也要到 东 湖 拾 棉 花， 拾 棉

4·6 542 | 1 - ‖

花。 （哎 嗯）

花腔调门的曲调有：哈弦、起板、连板起（又名连毛薅）、扬腔、平腔、败调（或败腔）、射腔、叶里藏花（又名海底捞沙）、含腔、柔腔（又名连环花腔）、衣哟调、老公调、垛句（又名垛字、垛板）、回龙腔（又名立腔或长腔）、哭皮（女用称哭腔）、撩也子（又名起腔、送腔或要锣。起腔又分单腔，即独龙过江，和双腔）、停腔（又名留口）、调板、闸板（又名刹板、砸板或扭板）。此外，还有猫调花腔、雷堆调等，均可按演唱需要灵活运用。例如：

陈快腿闲无事闷倦在家

（《小女婿·保媒》陈快腿［旦］唱腔）

1 = ♭A 2/4（按1/4拍击板）

霍桂霞演唱
时白林记谱

【八板头】（♩= 70）

（12 35 | 25 32 | 35 3532 | 16 16 | 12 35 | 23 21 |

62 76 | 56 5 | 67 56 | 16 16 | 12 35 | 23 21 |

62 76 | 56 5 | 666 65 | 4 · 2 | 545 25 | 4 · 2 |

4·5 66 | 56 54 | 12 35 | 21 6156 | 1 · 1 | 65 3532 |

1 · 1 | 6·6 61 | 21 2 |: 31 23 | 13 21 | 62 76 |

【慢板】突慢一倍

56 5 :| 77 56 | 72 76 | 5 - | 5776 5323 | 3276 7327 |

2176 55 | 3272 55）| 0 6 65 #45 | 2 - |（352 6535 | 252 1653 |

陈 快 腿 （也）

252 1613 | 22）0 6 | 5 6 3.. 5 | 5 5 3. 5 | 7 17 5 |（2532 7267 |

闲 无事 闷 倦 在（呀） 家（啦），

2327 676 | 3276）03 5 | 6 6 5 5 5（7）0 | 5 35 655 | 555 3272 | 2276 5 |

我(的) 想(的想)起 来， 保 媒的 事(来)我 心有疙 （得儿） 瘩

想每年（乃）

转 1 = ♭E（前 3 = 后 6）

去保媒我一点不怕，（哎哟）我（的）吃得好

（柔腔）

穿（那）得好（来）还有钱（那得儿）花（呀），

还有钱（那得儿）花（呀哎衣哟哎嗯）。

0解放后这二年村中

改样（呀），（哎哟）他们青年人

（衣哟调）

都（哎）讲（哎的来哟嗬嗬）自由结发，（得儿衣哟

衣哟安嗯）

眼看着

我这一行就要收下（啦），去了我发财道

儿，他讲得再好我也不信服他。陈快腿

i 0 (11 | 1) i i i 6 | i i. 653 | 3 (3 03) | 0 3 5 | 3212 2 7 |
想 到 此(来 呀) 心 难 放 下，

7 6 6 | 6. (7 | 6765 3235 | 6) 3 3 5 | i i i | i i 6 i |
(呀) (罗寡妇上，接唱) (安) 你 那 陈 大 姐(来)

i 6 i i i | i 6 i 1 2 1 | (3 2 3 5 6 i | 6 5 3 2 1 0) ‖
可曾 在 家(来 呀)？

慢板在男腔中占主要地位，并常插用平腔、败腔、扬腔等花腔。例如：

薛丁山催马到山岗

(《薛丁山观宝庄》薛丁山［生］唱腔)

霍从德演唱
时白林记谱

1 = ♭E 1/4

【慢板】

0 7 | 7656 | 6 6 | 6 6 | 5 | 6. i | (3235 | 6i65 | 3235 |
薛 丁 山 催 马 到 山 岗，

65) 33 | 36i6 | 5. 6 | 6 i | 6 5 | 6i6 | 653 | 2 1 | 6.1 |
(这个) 山 冲 现 出 好 宝 庄， 好 宝 庄

1 | 1 6 | (1232 | 12) 35 | 665 | 5335 | 3221 | 1 6 | (1235 |
(啊)！ 三 年头 打 这 路 头 过，

23) 3 | 1 2 | 3553 | 2 61 | 1 1 | 6 1 | (356i | 6i65 | 35) 6 |
这 一片 都 是 茅 草 荒。 这

(扬腔)

#566 | 6·6 | 63 | 21· | 16 | (3532 | 121 | 65) 6 | 66 |

一回 打这 路头 过， 宝 庄

66 6 | 06 | 66 | 65#45 | 6 | 65 | 5 | 5 | (5555 |

盖的(呀) 真 排 场。 (啊 嚎 嚎)

55) 6 | 65 | 353 | 6·3 | 33 | 21· | 16 | (3535 | 6i) 61 |

我 有心 不把 宝庄 夸几 句， (啊)

(败腔)

616 | 1 | 112 | 1·2 | 33 | 33 | 6·6 | 3 | 332 |

怎 奈是 悬牌 挂 印(的) 郎， 挂

渐快

1·6 | 32 | 261 | 1 | i | 03 | 30 | 06i | 66 |

印 郎。 (啊) 观 宝 庄 子(来)

#56 | 6 | (33 | 33 | 3) 3 | 35 | 65 | 6i | i3 |

好宝 庄， 盖 在 龙头 凤

06i | 65 | 33 | 31 | 3 | 32 | 1 | 1 | 1 ‖

尾 上， 凤 尾 上。 (啊)

〔慢板〕的一些花腔、调门还包括起板、垛板、闸板、调板等专门用来调整演唱速度、唱段结构、唱词单位的腔调，和老公调、回龙腔、哭皮、撩也子、停腔、花腔等专门处理不同感情、意境的短腔。其中，短腔是构成慢板唱腔的重要因素。以上这些腔调和短腔也可有选择地用在其他板式里。

〔二行板〕又名〔流水板〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），速度在♩=150 —180 之间，慢于此速者为〔慢二行〕，快于此速者为〔紧二行〕。多用于行路、观阵、点兵和情绪激昂、豪壮处。由于速度较快，故使用不多。

〔数板〕与〔五字紧板〕两种板的结构与用法大致相同，都适于演唱五字句。速度

在♩＝130 —165 之间，演唱时均按$\frac{1}{4}$拍击板。〔数板〕又分两种，一种是只有节奏而无旋律的唱词，每句字数不定，多为丑脚所用；另一种是带旋律的数板，多为五字句，适于一般的叙述。例如：

头出汉刘备

（《红灯记·大书观》张梅英〔旦〕唱腔）

1＝♭E $\frac{1}{4}$

魏月华演唱
徐 扬记谱

0 i | i65 | 3 5 | 6 3 | (3235 | 6i | 3235 | 6) i | i65 | 3 6 |
头 出 汉刘 备， 二 出 曹孟

5 | (3636 | 5.i | 6536 | 5) i | i65 | 3 5 | 6 | (3.5 | 6) i |
德， 三 出 关夫 子， 四

i65 | 3 5 | 3 6 | 5 | (335 | 6i | 35 | 6) i | i65 | 3 5 |
出 斩将 抖雄 威。 五 出 八里

6 | (3235 | 6) i | i65 | 3 5 | 5 | (3636 | 5.i | 6536 | 5) i |
桥， 六 出 是张 飞， 七

i65 | 3 5 | 6 | (3.5 | 6) 35 | 6 3 | 0 i | 6 5 | 3 5 | 532 | 1 ‖
出 赵子 龙， 八 出 曹 操 吃大 亏。

〔五字紧板〕是有旋律的数板的另一种形式，唱词限定五字一句，若遇七字句或十字句则转入〔二行板〕。该板适于表现气愤、急躁、悲壮和勃然大怒等情绪。

〔紧板〕是泗州戏中用得最少的一种板式，只在传统戏《观灯》和《点兵》中使用。速度约在♩＝250 —290 之间。因其速度太快，且中间无过门，旋律性也不强，故使用极少。

泗州戏的各种板式，除慢板中的花腔、调门外，其余基本由上、下句组成。男女腔皆为宫调式。

泗州戏唱腔的特征是，旋律较自由，素以“怡心调”著称，演唱者只要掌握住风格，即可随心所欲地转接或变化唱腔。另一特征是节奏较复杂，使用切分音多，尤以切分音的连续使用较为常见（这种用法在南路的旦脚中特别多）。这种处理听起来非常别致，不易掌握。再一个特点是泗州戏唱腔转调异常频繁，几乎每段唱腔里都有转调。转调多为四、五度近关系调，偶有大二度转调。

泗州戏唯一的曲牌即〔八板头〕。其他如〔大救驾〕、〔五六五〕、〔苦中乐〕等，大都是从梆子戏吸收而来。气氛音乐均为后来的创作或改编。

除从京剧、梆子戏吸收者外，泗州戏本身只有少数锣鼓点，如〔起板〕，单、双〔起腔〕等。

泗州戏传统的乐队文场只有一面土琵琶（即柳琴）、一把小三弦；武场是一副板（或牛角梆子）及大小锣各一面。五十年代后逐渐加进笛子、笙、唢呐、二胡等乐器。北路还用了板胡。亦曾使用中西混合的乐队。武场所用打击乐器与京剧完全相同。

伴奏乐器以土琵琶（见右图）和梆子为主。伴奏比较灵活，演唱时基本不奏，只用土琵琶随腔的后半拍，唱腔过后乐队再随腔，形式如同梆子戏和坠子的“学舌”。过门长短不限，多为四拍。较长的过门通常采用〔长八板头〕或〔短八板头〕。土琵琶又名柳琴、“月琴”，江苏称柳叶琴，是泗州戏的主要伴奏乐器。土琵琶近似琵琶而小于琵琶，全长六十至七十厘米不等，质料以桐木或柳木斫槽蒙以泡桐板，两轸，分里外二弦，设有五品，也有六品或七品以上的，品为高粱杆制成。指套长约四厘米，以小竹筒或牛角制成，套在右手中指，来回弹拨轮奏。土琵琶五度定弦，低音粗犷浑厚，高音明亮清脆，最适合表现轻快活泼及激愤昂扬的情绪。土琵琶以往皆为艺人自己制造，现大多以乐器厂加以改进的柳琴代替。



伴奏因主要以弹拨乐为主，故奔放有力，热烈活跃。又因伴奏形式较自由，无固定曲谱，所以往往由乐器的特点无意识地形成支声复调的效果。

皖南花鼓戏音乐　皖南花鼓戏的音乐是在湖北花鼓调、河南灯曲、皖南民歌的基础上演变发展形成的，并在成长的过程中吸收了徽剧、京剧的一些音乐成分。

唱腔分主腔和花腔两大类。主腔为板腔体，有淘腔、北扭子、四平、悲腔，统称四大主腔。花腔为曲牌体，多是民歌小调和灯曲，已记录的有七十余种。

淘腔$\frac{4}{4}$拍，是运用最多、最富变化的主腔之一。基本板式有：〔原板〕、〔二六〕（根据速度的不同分为〔慢二六〕、〔快二六〕）、〔削板〕、〔吊板〕、〔送板〕；辅助板式有：〔导板〕、〔起板〕、〔落板〕、〔放板〕、〔迈腔〕、〔压腔重句〕、〔哭泣〕等。

在传统唱腔中，淘腔的典型结构为：

起板——压腔重句——下句——‖:上句——下句:‖——放板——落板。例如：

家住在马里河坡

(《何氏劝姑》何氏［正旦］唱腔)

1 = F　4/4

胡兰庭演唱
姚木森记谱

【冬庄】中速(♩= 6 0)　【起板】

2/4 (乙冬 冬冬冬冬 | 3/4 匡令匡 乙令匡 令匡乙令 | 2/4 匡 呆) | 4/4 5·3 212 6 5· |
表 家 乡

35 1 2 3 2 565 | 3 2 (7 6157 6) | 6 5 5 6 6 5 |
家 住 在 (啊) 马 里 (呀) 河 坡，

3 2 16 5·3 2·1 | 6 5· 5 - | 1/8 (匡 | 匡 | 匡 |
(哪)　【压腔锣鼓】

匡 | 令匡 | 匡令 | 匡 | 匡呆呆 | 呆呆 | 匡 | 呆呆 | 匡 ‖: 呆匡 | 乙呆 | 匡 :‖

0 | 呆 | 0) | 4/4 5·3 2165 5 661 | 532 216 5·3 232 |
(帮) 马 里 河坡。(呀)　【压腔重句】

216 5 (乙冬 冬冬冬冬 | 3/4 匡令匡 乙令匡 令匡乙令 | 2/4 匡 呆) |
【冬庄】

【原板】(下句)

4/4 613 5 5·6 2 | 5 2 3212 61 5· | 1·2 3 5 25 7 6 5 |
(何唱)奴 的 夫(啊) 他 姓 张， 名 叫 德和。(哇)

(356 1561 53 5) | 3 1 2 553 2 | 5 6 126 3 5 5 |
(上句)
昨 夜(呀) 晚(哪) 德 和 夫(哇)

(下句)

335 21 161 5 (5 | 3·5 1235 2317 6) | 613 5 1 2 |

所托 于我， 他叫 我

553 232 5· 6 | 1·2 3 5 5232 6 5 | (356 1561 53 5) |

劝三 妹 下 半 年 出 阁。

【放板】

1·2 553 221 6 5 | 0 5 1 2 2 | 335 21 6 5· |

我 这 里(呀) 迈 大 步 把 客堂 走

6·1 3 2 216 5·3 | 232 216 5 - | (【走锤】转【冬庄】略) |

过,(呀)

【落板】

5·3 232 16 5· | 1 2 5 - 3 2 | 5·(6 27 6765 6) |

叫（那）一 声 小 三 妹

5 5 1 2 5 352 | 216 5 3 232 216 | 5 - - - ‖

为 嫂 等 着。

北扭子$\frac{2}{4}$拍，曲调明快，语言性较强。有〔正板〕、〔数板〕、〔对板〕、〔导板〕、〔哭板〕。〔正板〕适宜表现昂奋的情绪，多为七字句。〔数板〕却带有很大的宣叙性，演唱灵活自由。〔对板〕曲调委婉深沉，适宜抒情。北扭子〔正板〕由一个双句、一个单句，再加上〔落板〕构成。〔数板〕需接在单句的后面，〔对板〕可接在〔正板〕的后面，亦可单独起唱，但〔数板〕与〔对板〕唱完后都必须接唱〔正板〕中的单句，再进入〔落板〕。其结构如下：

1．双句——单句——‖: 上句——下句 :‖ ——单句——落板。（反复部分：数板）

2．‖: 上句——下句 :‖ ——单句——落板。（反复部分：对板）

例如：

三尺白绫染成黄

（《站花墙》杨二舍〔生〕唱腔）

1 = F 2/4

刘国栋演唱
汪振华记谱

【北扭子冬庄】 中速（♩=104）

（双句）

(一冬 冬 | 匡令 匡令匡 | 令匡 令令 | 令匡 0令 | 匡 呆) | 6 5 5 |
三 尺

0 1 2 | 3 1 2 | 3/4 1.2 3 5 2 | 2/4 6 1 0 3 | 5. (6 76 | 53 5) |
白 绫 染 成 黄， 二 舍 出 家 当 和 （哇） 尚。

（单句）

3 2 2 6 | 0 1 2 | 3 2 | 1.6 5 | (1.3 212 | 76 5) |
出 了 家 来 出 了 家，

【落板】

6 5 5 | 6 5 0 3 | 2 0 1 | 5.6 2 1 | 6.5 5 ‖
出 家 （呀） 之 人 （嗨 哟） 不 认 家。 （呀）

北扭子还有另外一种落板式，而且是最常见的：

5 3 5 | 6 5 3 | 2 0 | 6 1 2 3 | 1 0 ‖
出 家 之 人 不 认 家。

〔哭板〕又称〔哭皇天〕，是属北扭子〔正板〕的一种专用唱腔，在锣鼓的配合下一唱三叹，表现悲痛欲绝的情状。北扭子的曲调大部分结束落于“5”音，但其〔落板〕却常常落于“1”音。进入〔数板〕后，落音又出现“5、1”交替的现象。〔哭皇天〕又有不同，在旋律中“6”音反复出现，而最后结束是在“3”音上。例如：

哭　皇　天

（《韩湘子度妻》韩湘子〔生〕唱腔）

1 = F 2/4

蔡　义　莲演唱
陈凤祥、刘一民记谱

中速（♩=100）

(1.3 2312 | 76 5) | 1 6 | 1 6 | 1.6 5 1 | 6 6 1 1 1 6 |
死 在 阴 曹 好 不 作 孽，（呀 哎 呀）我 的

5 1̄ | 6 0 1 | 6 5 6 | 0 1 6 5 | 6 0 |
皇 天 呐，（嗨 衣 呀 嗨， 嗨 衣 呀 嗨，

6 2 | 6 2 | 6·1 6 5 | 6 0 5 | 3 2 3 | 0 5 3 2 |
呀 嗨 呀 嗨 呀 嗨 衣 呀 嗨 嗨 衣 呀 嗨， 嗨 衣 呀

3 55 53 | 2·3 5 | 3 0 5 | 3 2 3 ‖
嗨， 哎呀）我的 皇 天 呐。（嗨 衣 呀 嗨）

北扭子〔正板〕与〔数板〕目前记谱多用$\frac{2}{4}$拍，实际演唱却是有板无眼的$\frac{1}{4}$拍。

四平是本剧种较古老的唱腔，亦是常用作抒情的腔调。五声宫调式。唱腔结构为四句体。唱词为十字句或七字句。分〔正四平〕、〔反四平〕（二者仅行腔略有不同）和〔数板〕（亦称小锣四平）。〔正四平〕多表现轻松愉快的情绪，〔反四平〕适宜表现哀怨缠绵的情绪。〔数板〕是四平唯一的变化板类，由两个对称的乐句组成，可任意反复。例如：

正 四 平

（《打瓜园》龚继来［生］唱腔）

1＝C $\frac{2}{4}$

陈艾香演唱
汪振华记谱

稍快（♩＝96）

(双句)

(3·235 6i65 | 3·532 121) | 5 6 i | i65 3 | i 6 3 | 5 2· |
龚 继 来（呀）有（啊）办 法，

(单句)

i·2 6i5 | 3 i 6 5 | 3 32 1·(2 | 3235 6i65 | 3·532 121) | i 5 6i3 |
回头就把 棍子(啊) 拿。(呀) 叫 声

【落板】

0 i 6 5 | 3 6 3 | 5·3 2 |(3235 65i | 6·513 212) | 3·5 6 5 |
三 姐 你 招 打， 一 棍子

i 3 5 2 | 3 6 6 5 3 2 | 3 3 2 1 (i | 7 6 5 6 i) ‖
打得 你 喊 妈 妈。(呀)

悲腔是一种专门用来表现伤感情绪的唱腔。是在淘腔慢板的基础上吸收了“思儿调”等花腔和民间哭调的旋律发展而成，曲调迂缓沉郁，唱词多用十字句，亦有七字或不规则句式。例如：

选自《绣像记》桂英唱段
（蔡义莲演唱）

【冬庄】略慢（♩=60）
（悲腔）
(一冬 冬冬冬冬 | 3/4 匡令匡 一令匡 令匡一令 | 2/4 匡 呆) | 2 2 5 5 3 | 3 2 1 7 | 6 5· |
将身 且把 小 房 走(哇)

【软二簧】
6· 1 2 3 | 2 1 7 6 5 | (匡令匡 令令 | 匡 呆) | 1 2 6 5 | 1 2 3 2 1 6 |
进,(哪) 来至 在 小房

5 5 3 2 | 5 5 3 5 | 1 6 5 3 | 2 5 6 5 3 2 | 1 7 1· | (下略)
内(呀) 掉换 衣。(呀)

悲腔结构的变化，主要体现在它与淘腔、“口泣”（一种节奏自由，哭诉性较强的衬腔）等腔体的结合上。它们之间的连接与转换遵循一定的规律。悲腔转“口泣”：

┌── 悲腔 ──┐
‖: 上句——下句 :‖——口泣——悲腔下句；淘腔转悲腔：淘腔放板或导板——悲腔下句。

花腔多源于山歌、小调和民间歌舞音乐。结构大多为单一的曲牌体，也有部分花腔带有板腔体的某些因素和特征。旋律质朴，风格鲜明，形式多样，常依附于生活小戏，以戏命名，一戏一曲或多曲，也常作为本戏的插曲使用。花腔大致可分为两类：一类是歌舞性的，如〔闹花园调〕、〔打柴调〕、〔茶歌〕、〔勾鸡调〕、〔赶船调〕等。这类花腔节奏鲜明，动作感强，生活气息浓厚，有特定的花腔锣鼓伴奏。另一类是说唱性的，如〔蛮蛮腔〕、〔卖线调〕、〔思凡调〕、〔恨大脚调〕、〔阴调〕等。这类花腔悦耳动听，富于抒情性，且常常通过数板或上、下句反复吟唱进行叙事，在大戏中与主腔结合使用。例如：

蛮 蛮 腔

（《玩会》［生］唱腔）

1 = F 2/4

胡岚庭演唱
商 易记谱

【冬庄】中速（♩=90）

（乙冬 冬冬冬冬 | 3/4 匡令匡 乙令匡 令匡乙令 | 2/4 匡 台）| 3 12 5332 | 2165 5 | 5·6 2 |
锣鼓 一打 喜连（哪）天，（哪）

322 556 | 163 2·6 | 1 16 5 ||【软二槌】（匡令匡 令令 | 匡 台）| 1 2 532 |
年年 造起个 彩龙 船。（哪） 人家 会玩

216 5 | 2 6 ||【蛮蛮腔锣鼓】（匡令令 匡令匡 | 令匡 令0 | 匡匡 令）|【数板】2 1 621 |
玩耍 了，（哇） 我们 今日

6561 5 | 212 6 | 2 65 5 | 221 621 | 2165 5 | 276 556 |
还在 玩。你爱 玩，我爱 玩，你我 爱玩 不一 般。你们 玩的是

7656 2 | 2 2 6 1 | 2 65 5 | 7656 2 | 6552 5 | 3/4 5 56 2276 2 |
龙现 爪，我们 玩的 虎盘 山。龙现 爪，虎盘 山，狮子 麒麟 象，

2 2 2776 5 | 2·2 1 2 5 | 6 5 6552 5 |（落板）2/4 1·2 5332 |
鲤鱼 卧沙 滩，喜鹊 来登 梅，凤凰 戏牡 丹。你的 儿子

1216 5 | 5·6 2 | 2 2 6 1 | 2 2 6 | 1 16 5 ||
高官（哪）坐，（哇）官上 加官 连中三 元。（哪）

此外，还有少量花腔只适于特定身份和在特定场合下演唱，如〔道士腔〕、〔南无调〕等。

主腔与花腔在生脚、旦脚演唱时均同腔同调，由于艺人在实践中“因人行腔”，故生脚与旦脚的唱法呈现出不同的风格。

二十世纪五十年代前，皖南花鼓戏广泛使用帮腔，由场面承担。通常是帮唱每句唱腔的尾部，淘腔起板与落板的重句则全部帮唱。五十年代后，许多帮腔的地方改用了管弦乐器伴奏。

皖南花鼓戏的舞台语言为皖南方言，声调分阴平、阳平、上声、去声四类。其调值阴平低而平，阳平高而平，古入声字在皖南花鼓戏的声调中全归阳平。

皖南花鼓戏的念白分土白和韵白。土白采用皖南方言的四声调值，韵白采用湖广音的四声调值。详见下表：

调　类	阴　平	阳　平	上　声	去　声
调　型	低平调	高平调	降升调	高降调
皖南方言调值	11	55	215	51
调　型	高平调	降升调	中降调	中升调
湖广韵调值	55	213	42	35
例　字	妈	麻	马	骂

皖南花鼓戏唱词的平仄规律为“上仄下平”，即：上句尾字用仄声字（最好是去声），下句尾字用平声字。这样，在演唱中就不会有“飘音倒字”（或上下句不分）的弊病。

皖南花鼓戏的唱词共分十四个韵辙，如：上、下、道、定、白、排、过、诉、通、便、悲、姑、叙、止。其中“止字韵”和“叙字韵”往往通押，故亦可归为十三字韵。在韵辙的运用方面，与当地民间说唱用韵一样，一般为上句可押韵，可不押韵，而下句则必须押韵。

皖南花鼓戏唱词中的虚字分两类：一是花腔小调的“虚字组”，这是各小调中所固有不变的虚字，它不受唱词韵辙的影响而独立存在。如〔卖栀子花调〕中的“一么那香嗨，四季花儿香”，〔讨亲调〕中的“点点花开四季花儿香呐哟”，〔小锣花调〕中的“嗨嗨呀，呀嗬嗨嗨衣嗬衣嗨呀嗬嗨”等。另一类是用于主腔的虚字，常见的有“呀、哪、哇、也、啊”五个。它们与唱词韵辙的发声特点紧密相关。

皖南花鼓戏没有自己的伴奏曲牌，通常借用京剧的曲牌，如：〔八叉〕、〔寄生草〕、〔夜深沉〕、〔柳青娘〕等。

传统唱腔完全依靠锣鼓伴奏，有“三分唱工，七分打家”的说法。传统的锣鼓点有：〔冬庄〕、〔走槌〕、〔滚槌〕、〔压腔锣鼓〕、〔反正擦子〕、〔工尺上〕、〔两头

忙〕、〔老牛搔痒〕、〔八哥洗澡〕等三十余种。亦吸收了京剧锣鼓如〔水底鱼〕、〔急急风〕等。

1953年以后，逐步取消了帮腔和纯以锣鼓伴奏的形式，代之以民族管弦乐器伴奏。伴奏乐器有竹笛、二胡、扬琴、三弦等，高胡担任主奏，唢呐使用较多，颇有特色。

中华人民共和国成立后，音乐工作者对皖南花鼓戏的传统音乐进行了较系统的挖掘、整理和改造。分别记录了传统唱腔和锣鼓谱，积累了数十万字的研究资料。在废除帮腔、改用民乐伴奏的过程中，创造了四大主腔过门。1958年，以《扫花堂》为代表的一批优秀折子戏，以清新的音乐，优美的唱腔获得好评。在改编的新腔中，丰富和发展了传统唱腔的板式结构，如为〔四平〕增添了导板；在淘腔、北扭子中增加了摇板等等，同时在主腔里有选择地糅进花腔中的特性音调。在乐队中适当地使用了部分西洋乐器，如大、中、小提琴，长笛、单簧管、小号、圆号等，增强了伴奏的表现力。

贵池傩戏音乐　贵池傩戏音乐由傩腔、高腔两种腔调组成。傩腔为当地民歌俗曲，其高腔部分虽还标有古典戏曲曲牌名，但曲调已面目皆非。其唱腔（特别是傩腔）一般无曲牌名（仅有个别唱腔有曲牌名，如〔莲花落〕、〔孟姜女〕等）。

贵池傩戏唱腔的傩腔和高腔同属曲牌体。

傩腔：是傩戏独有的颇具地方特色的唱腔，源于当地流行的民歌俗曲（包括山歌、号子、采茶、莲花落）。唱词多为六言（三、三结构）、七言（二、二、三结构）。音韵用十三辙，唱词句尾的平仄规律多为上仄下平。旋律较平稳，结构较单一，极少用拖腔。虚字、衬字、装饰音用得较频繁。演唱时无固定音高，定调因人而异。例如：

佚　　名

（《刘文龙赶考》文龙〔生〕唱腔）

杜国斌演唱
纪明庭记谱

2/4
（♩=72）

（匡 冬 | 匡冬 冬冬 | 匡 冬 | 匡 0）| 2 3 | 2 3 1 |
明 窗

2·1 656 | 6 3 | 1 2312 | 3 - | 5 - | 6 5 |
下 十 余 年， 满 腹

3 - | 3532 1 | 2 3253 | 2·1 65 | 1 - | 1·2 323 |
文 章 有 万 千。 喜

2 231 | 2·3 565 | 3 - | 2 353 | 2 3 231 | 2·1 6 5 |
得 汉 灵 开 南 选，

1 1 | 2 3253 | 2·1 6121 | 1 - | 廿 2. 1 6161 2·1 6 - ‖
我 将 纸 笔 去 求 官。

又如：

佚 名

（《孟姜女》孟姜女［旦］唱腔）

2/4

汪大溜演唱
纪明庭记谱

（♩=60）

1 1 2 | 2 2165 | 2 1 21616 | 1 223212 | 6616 5 | 616 654 |
身姓（哪）许（哎 个） 号孟（哎） 姜，家住 梁园（哪）白塔（哟）

3/4 5 6 6 5 0 6 | 661 23212 6 5 | 2/4 6616 061 | 2 16 61565 | 5 - ‖
村，自（呀）幼 房中 学 针 线（哪）， 三条 大 愿（哪）为才 郎。

高腔：旋律与当地目连高腔基本相似。曲调高亢、激昂，音域较宽，旋律进行往往跳动很大，节奏自由而富于变化。唱词多为五、七言及长短句，“字稀腔长”，并有大段的行腔。

长短句式的唱腔大多先用一句“导板”式的散唱（艺人称“开门腔”）作起句，下句旋律结构相应比较紧凑。接着进入有板有眼的、句式比较规整的上、下句体唱腔。之后，转为有板无眼的“滚唱”，“滚唱”的主要特点是：“字密腔短”。最后散板结束。例如：

四 朝 元

（《刘文龙赶考》萧氏女［旦］、梅香［旦］唱腔）

2/4

杜 国 斌演唱
高成斌、纪明庭记谱

（起句）

（0 大大 | 呆大 呆 | 次呆 一个 | 呆 大 | 呆 0）| 廿 5 3 5 2 1 ⋮
（萧唱）忆（呀）

5 6 - 5 3.5 21 2 3 - ⁝ 5 6 5 3 2 2 1 232 5 53 |

昔 当（哎） 初（欧） 洗 马

2/4 221 6 | 2 321 | 3 - | 2 - | 2 - | (下句) 6 #1 232 |

河 边 立 誓 盟。 你 去

232 232 | 2 2 2 #1 | 5 25 | 3. 21 | 2 2 | 3 - |

求 名 利， 一 旦 抛 弃 我，

5 5 | 5 2 5 | 3 - | 0 2 2 2 | 2 2 | 2 3 |

枉 读 圣 贤 书，

3 2 1 | 21 32 | 12 1 | 6 - | 6 - | 6.1 5 |

圣 贤 书。 夫 莫

62 1 | 6 5 | 6 - | 6 - | 2 03 | 2 3. |

嫌 奴。 唉！

6 5 | 3 12 | 2 - | 3 - | 2 - | 3.2 1 |

一 旦 分，

6 - | (上句) 03 55 | 5 6 | 3532 3 | 3.2 2 | 2 - |

真不念结 发 恩 情，

(下句) 05 12 | 5 53 | 53 2 | 37 6 | 6 - | (上句) 03 55 |

也须念 高 堂 母 亲。 既读了

5 6 | 3532 3 | 2 - | 2 - | (下句) 03 12 | 5 12 |

孔 圣 诗 书， 必达得 周 公

（上句）

5 3 2 | 3 7 6 | 6 - | 0 2 2 2 | 3 1 2 | 3 5 1 2 |

之礼。 你已如此所为，

（下句） 慢，渐快

0 2 2 | 3 5 1 2 | 0 1 2 | 3 1 2 | 2 2 #1 0 | 1/4 1 2 | 1 2 2 |

神灵何在， 孝义何存(了)。夫啊！ 你还读什么

慢

1 2 | 3 2 2 | 1 1 | 6 6 | 1 1 | 2 5 | 5 1 | 3·3 | 2321 | 376 | 6 |

书(来) 做什么 官(了)，冤家 冤家 怎怨 旁 人 讲。

0 | 3 5 | 5 3 | 5 5 | 0 5 | 6 | 3 | 5 | 5 | 6 3 | 3 3 |

（梅唱）劝娘 娘 不必 忧 郁，想 相 公

2/4 2· 1 | 2 3 5 1 | 2 3 2 1 | 615 6 | 6 - | 0 3 5 5 |

总有 回 来 日。 他平日

5 6 | 3532 3 | 2 - | 2 - | 0 3 1 2 | 3/4 5 512 3 |

已 精 诗 书， 绝不学 短 寻

2/4 2 3 7 | 6 - | 6 - | 0 3 5 5 | 5 6 | 3532 3 |

歧 途。 不一日 衣 锦 还

2 - | 2 1 532 | 6 - | 0 1 | 廿 2· 1 3· 21 6 - |

乡， 荣 宗 耀 祖。

1/4 0 #1 | 3 2 | #1 | 0222 | 1 | 5 | 5 | 1 | 6 | 1 | 6 | 2 2 #1 | 6 |

久 在京 居， 必定是 图 官 职，宽 心 宽 心，怎奈是 慎

1 | 6 | 1 2 | 1 2 | 3 2 | 1 | 1 2 | 2/4 3·2 5 3 | 2 3 5 3 | 2 2 1 ‖

之 慎，夫妇 团圆 总有 日，夫妇 团 圆 总有 日。

高腔唱腔中转调频繁。曲调以五声调式音阶为基础，偏音作为辅助音或经过音。

高腔所用曲牌甚多，仅《刘文龙赶考》一出所标曲牌就有几十种，如：〔新水令〕、〔风入松〕、〔四朝元〕、〔天下乐〕、〔层层好〕、〔马不行〕、〔步步娇〕、〔驻云飞〕、〔红衲袄〕、〔菊花新〕、〔满庭芳〕、〔金角花〕、〔清江引〕、〔三唤头〕、〔甘草歌〕、〔江头金桂〕、〔一剪梅〕等。一般均来自目连戏和其他较古老剧种。其旋律和曲调结构均已随着唱词和宗族传承而有所变化。其中有的名同曲异，如上例〔四朝元〕，实际却是由〔四朝元〕、〔驻云飞〕等曲牌集句而成。有的则在互相影响、互相渗透的过程中又派生出新的腔调。例如：

新 水 令

（《章文显》文显〔生〕唱腔）

韩丽如演唱
纪明庭记谱

艹 3 1 2 3 - 1232 32 12 12 1. ∨ ⁞ 332 1 -
路 上 行走

2 3 5 353 2 - | 2/4 1·2 3 | 2 3 2 | 5·6 1 2 |
今 数 日，(啊) 看 看 来 到 帝

2·1 656 | 6 - | 3 3 | 2 3 | 2 32 | 1. 2 | 3/4 353 2 - |
京 城。 来 到 南 衙 开 封 府，

323 1 - | 2/4 16 16 | 1 2 16 | 1 - | 3/4 65 6 - | 2/4 32 3 |
相 公 虎 坐 在 高 厅。 小 子

3 5 | 12 1 | 1 6 | 16 1 | 1 1 6 | 1 - | 3/4 65 6 - ‖
拜 下 前(哪)来 告， 相 公 在 上 听 原 因。

这段唱腔除曲调首句还可以看出高腔曲牌的痕迹外，其余部分均与傩腔无异，是一种“傩腔化”的高腔。

贵池傩戏的唱、白大都以贵池方言为基础。贵池方言属江淮方言，尖团字不分，声调五至七类，保留中古入声调，语言声调调值见下表：

调类	阴平	阳平	上声	去声	入声	备注
调型	高平调	中升调	降升调	高降调	高升调	不含轻声
贵池方言调值	44	24	213	52	35	
例字	天	寒	好	近	月	

贵池傩戏无弦管乐器，只用锣鼓伴奏，人声帮腔，沿袭"一唱众和"，"其节以鼓，其调喧"的演唱特点。帮腔皆在每句唱词的后半句，二字、三字、四字不等。帮腔时锣鼓齐响，帮腔悉由武场和后台其他人员担任。

伴奏锣鼓有大锣、筛金（即低音锣，直径在五十厘米以上）、小锣、铙钹、堂鼓、板鼓、扎板（牙子）各一。锣鼓伴奏一是"唱腔锣鼓"，主要起过门连接、启腔和托腔的作用，又称"靠腔锣鼓"。常用的锣鼓点有：〔长槌〕、〔四门净〕、〔大批水〕、〔小批水〕等；二是"动作锣鼓"，配合演员表演，尤以傩舞锣鼓为突出。

唱腔锣鼓点有如下几种：比较原始的锣鼓点，无牌名。例如：

匡 冬 | 匡冬 冬冬 | 匡 冬 | 匡 0 ‖

0 冬冬 | 匡 冬冬 | 匡 冬 | 匡 0 ‖

有牌名的锣鼓点。例如：

【四门净】（记自刘街殷村姚姓）

一打 一个 | 匡 一打 一个 | 匡 一打 一个 | 匡. 个 一打 一 | 匡匡 令匡 儿令 | 匡 一打 一个 | 匡 ‖

【四门净】（记自刘街太和章姓）

3/4 匡呆 匡 呆呆 | 2/4 匡 呆呆 | 次呆 次呆 | 匡 呆呆 | 匡 呆呆 | 次呆 次呆 |

匡 呆 | 匡呆 次呆 | 匡 呆 | 匡呆 次呆 | 3/4 匡 呆匡 次呆 | 匡 匡 呆呆 |

2/4 匡 呆呆 | 匡 呆呆 | 匡 呆呆 | 次呆 次 | 3/4 匡 呆匡 次呆 | 2/4 匡 0 ‖

傩舞常用锣鼓点。例如：

(闷击)

一打 打 | 冬冬冬 冬冬 | 匡 匡.个 | 龙冬 冬 ‖: 匡且 匡且 | 匡且 匡且 :‖ 3/4 匡且 匡 打 |

(闷击)

匡且 匡 打 | 2/4 冬冬冬 冬.个 | 龙冬 冬 | 匡且 匡且 | 匡且 匡且 | 匡且 一且 | 匡 0 ‖

皖南目连戏音乐 皖南目连戏的唱腔习称"阳腔广调"。阳腔即高腔，是唱腔的主体，故又曰"阳腔目连戏"。广调包括昆弋腔、皮簧、民歌、佛曲等。

阳腔：其曲牌的演唱具有"一唱众和"、"其节以鼓，其调喧"、"不叶宫调，不托管弦"、"错（杂）用乡语，只沿土俗"、"不避鄙俗"及"改调歌之"的高腔特征，亦具有"徽池雅调"之"雅"。兼收并蓄多种戏曲声腔曲调，且与皖南的傩戏、民歌交往，但至今仍未失高腔的特色。其曲词文体多为长短句，采用变文、旧诗、民歌、说唱宝卷体的词句及四、六骈语或对仗句式，还有偈语、佛赚、谚语、歇后语、口头语、劝世良言之类。其曲体极似分节歌曲，如《出神》折中鬼上唱宋诗《春日偶成》(程颢作)。这些因素使曲牌结构受到冲击。例如：

扑 灯 蛾

（《孤凄埂》鬼强盗［净］唱腔）

1 = ♭B 2/4

荀道一演唱
施文楠记谱

6 653 | 3 365 | 6 653 | 5 5 5 i | 6 6535 | 565 6 |
当 初 觅 食 时 甚 感 (帮)安 人

6 6 5.353 | 3 5 | 5 3 | 5 3 3 | 5 3 5 | i.6 653 |
惠， (鬼唱)谁 料 到 阴 司

6 5 653 | 6 5 i | 6 653 | 536 6 | 6 6 5.353 | 3 5 | 5 3 ‖
恩 人 又 得 (帮)重 相 会。

阳腔曲牌的曲体有板式较单一的曲体，亦有先散、中间较慢（有时又插入散）、后快或再散的有板式变化的曲体，或在较单一的曲体内插入散唱及节奏的变化。例如：

浪淘沙

（《出佛》观音［贴旦］唱腔）

1 = ♭E $\frac{2}{4}$

何玉林演唱
施文楠记谱

身居普陀崖，（帮）紫竹林开。（观音唱）鹦哥飞上（帮）白莲台，（观音唱）南海水湧无（哇）休息，（帮）南无引上蓬莱，引上蓬莱。

五更转

（《化强》罗卜［正生］唱腔）

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

何玉林演唱
施文楠记谱

告将军听拜禀，

6.353 3 | 2/4 i565 365 | 5.i 6 | 6 i | 4. 2 | 1.2 4 |

念卑人 家住在王

5.4 2 2 2 | 1 2 | 4.2 1 | 6. 5 | 6. 5 | 4.5 6 |

舍 城， 卑 人 姓 傅

4.5 4 5 | 6.5 4 | 421 2 | 4 5.6 | 4 4 2 | 1.2 4 4 |

名 罗 卜， 他名 益利是我

5.4 242 | 1 2 | 4.2 1 | サ 5 5 6 - 465 4 5 4 56 5 4 6

义 兄。 为尊堂 上慈亲 命。

4 2 | 2/4 4 4 2 | 1.2 4 | 5.4 242 | 1 2 | 2 2 |

虑家中佛事多 端，

5 6 | 6 4 5 | 6 5 4 | 5.4 6 | 5 654 | 2 0 |

遣我 到苏城 营 运，

4.2 565 | 4.2 565 | 465 4.2 | 465 442 | 1.2 4 | 5.4 242 |

别 离 三 载 客途淹， 全无半纸 家 乡

1 2 | 4.2 1 | 6. 5 | 3i 6 65 | 4.5 6 | 665 4.5 |

信。 今 日 过此还 乡

6.5 4 | 4 2 | 5 i | 6 4 5 | 6.i 6 | 5 5.4 |

井， 干犯 天威， 望大

i 6 4 | 5 5 4 | 6 - | 5.4 5 | 4 565 | 4 565 |

王 开天 赦， 赦 我 二人 残生

4.2 4 | 4 565 | 424 4 | 565 2 | 1 2 | 2 2 ‖

命， 赦 我 二 人 残 生 命。

另有一种“独句头”，是以单一腔句连接成曲牌。也还有“三条腿”（三腔）的结构，是两个上句与一个下句（或反之）构成的曲牌。例如：

选自《小团圆》罗卜唱段
（何玉林演唱）

【半天飞】

（前略） | 6.5 635 | 6.5 6 | 6.5 6565 | 5 6 5 | 6.5 545 |

路(呀)过 金(啦)刚 高 险(呀) 危，

6.545 3 | 3 6353 | 53. 676 | 5 5 6 | 6.545 3 | 6 35 3 |

托 赖 观 音 庇(也)， 苦(哇) 难

635 3 | 3 6 3 5 | 6 6.5 | 3 5 3 | 545 6 | 6.i 653 |

相 周(呀) 济，此 事 尚 堪

545 6 | 6.545 3 | 0 3 | 6 5 3. | 535 6.5 | 3 65 3 |

疑， 尚 堪 疑(哟)， 细 思(哟)

3.3 2 | 2 2 0 ‖

之(呀)。

阳腔曲牌共收曲牌二百二十九支。其中有许多在风味、素材、曲体等方面均相近或大同小异。按腔型特征分类，有字稀腔长的散板式〔新水令〕类；上下句不等长的〔懒画眉〕、〔锁南枝〕类；单一曲体的〔浪淘沙〕类；只念不唱的〔赶板〕类；整体

工整、局部有变化的〔娥儿郎〕类；以上下句为流水板式的〔醉翁子〕类等等。曲牌部分地保存了传统结构样式，但不少在词格上已有变化。明中叶后，“青阳时调”加滚的出现，唱腔上也随之产生变体，如某一滚句连接叫“单滚”，腔型前的歌（放流）谓“加滚”。艺人称滚唱为流水、火攻、滚板，有$\frac{2}{4}$、$\frac{1}{4}$节拍。有快速也有中速。“滚”可夹于大段曲词中（唱、念、白），称滚唱、滚念、滚白，与前后曲文（唱腔）造成感情、曲体的对比。

阳腔中还有“吊句子”、“叹句子”、“哀句子”、“四平头”等名称，作为引句或用作叫头、哭头，与今之叫板、导板头相似。也作曲牌起腔句，还可插入大段唱腔中作为感叹句。

阳腔每折戏都由若干支曲牌联缀成套，这些曲牌多数沿袭宋元之传统。联套的曲牌多为北曲，沿用古老北杂剧以主角演唱为主的旧制。套曲中曲牌的字、词句定格可自由增减，曲牌也可取舍。有南曲联套、北曲联套、南北合套几种联套方式。南曲联套常为：引子——过曲——尾声。北曲联套常为：“只曲”（散）——慢曲——快曲（数板、滚板）——尾声（散）。（北曲联套的宫调较严，必取一宫调曲牌）南北合套，由南、北曲牌混合而成。

阳腔的集曲，北曲叫“带过曲”，南曲叫“集曲”，即集两支以上不同曲牌中的部分腔句（含词）而成的新曲牌。如：集〔黄莺儿〕与〔柳林春〕为〔莺集柳林春〕，或在原曲牌上加“犯”字而成，如〔二犯朝天子〕、〔四犯黄莺儿〕等。也有集两支以上原名曲牌的，如：集〔五马江儿水〕、〔金字令〕、〔桂枝香〕中若干腔句为〔江头金桂〕，再与〔四朝元〕相集，又为新曲〔江头金桂四朝元〕。“带过曲”，如〔红衲袄带山坡羊〕、〔一江风带过跌落金钱〕等。北套联曲有时直书，如：〔北点绛唇〕等。联套中也有注明宫调的，如〔中吕粉蝶儿〕等。

阳腔曲牌男腔用♭B 调，女腔用 ♭E 调。曲牌内常有暂转调或调式交替（近关系调），也有的成段转入新调。除少数色彩性偏音外均为五声音阶。

广调：即阳腔以外的“杂腔小调”。约为清中叶后声腔收蓄与互相融化的现象。分以下三种：

昆弋腔，艺人又称草昆、吹腔、咙咚腔。唱词为七言上、下句体结构，“二、二、三”词格。演唱不托管弦，由脚色或场面口念“咙咚”代过门。板上起腔，尾腔为散板性“迈腔”，落于“2”音，曲趣粗犷。

皮簧限于闻太师、鬼卒在特定情节时唱。有西皮〔流水〕、〔摇板〕及〔二六〕，与京剧相同，但无管弦伴奏，含“徽”味。

杂曲包括民歌、佛曲等杂牌曲调，如：〔小放牛〕、〔十不亲〕、〔十八拉〕、〔莲花落〕、〔金字经〕、〔佛赚〕、〔十月怀胎〕等。

皖南目连戏的演唱有“窄音”（小嗓）、“阔音”（本嗓）两种发声方法。贴旦、小旦、花旦、正旦用窄音，夫（老旦）及男性角色用阔音，净脚无“炸音”。演唱记号

谓高腔谱，仅在于圈腔、安腔，表明曲牌腔句的速度或散板等重复句的起止。后期亦有用〔挂板〕、〔火攻〕、〔念板〕、〔来板〕、〔赶板〕、〔滚下〕等标明板式的。

演唱方式有起腔、收腔和帮腔三种：

起腔，有散起、板或眼上起。“吊”也有散起的含意。闪板（退板）指眼上起，顶板指板上起。

收腔，多在眼上收，也有在板上散收或在板上截板收腔。散板收腔多用于“尾声”中，有单尾声和双尾声。

帮腔，由角色发腔，场面帮和，一句一帮。多帮在腔句的腔型上，一般从某句的后一字（或词组）起，也可整腔句（含“放流”）甚至整段帮和。帮和声部与起腔人同度，或相隔八度。中华人民共和国建国初期试用拉弦乐器伴奏，帮腔则由场面改为幕后。

“合前”又叫“合”，指演唱南曲过曲曲牌，在反复演唱同一支曲牌时，重复前曲后几句的词与腔，再入“尾声”。

目连戏的舞台语言各地不一，均用方言。方言中仍保留部分古音字。各地声母不是少于便是多于普通话的二十一个声母。舞台语言基本是“中州韵，本地腔（音）”。皖南目连戏艺人操南陵土语（吴音）加中州韵。土语与普通话差别大，如：“昂、安”不分；尖、团字分明却不押标准韵辙，“天、地、仙、明”在一个曲牌中均入古音“尖”韵，而“团、传、完、转”等均落“wo”韵，“河、和、贺、货”与“哥、锅”韵母不分等许多奇特语言现象。调值复杂，如：称妻子为“嬷嬷”（mō），归入上声读“马马”；古入声字（今已归去声）归入阴平，如“慢、骂”等字。共有阴平、阳平、阴上、阳上、去声、入声六个声调。

皖南目连戏的锣鼓经除与兄弟剧种同名的〔长槌〕、〔绞丝〕、〔阴锣〕、〔急急风〕（〔开天门〕）外，均为固有的锣鼓经。分身段场面、靠腔、起收腔三种，艺人不知其名者颇多。各种锣鼓常以连接形式出现，如《出佛》折中，〔长槌〕——〔进钞〕——〔蓬头〕——〔金刚〕，此为场面身段用。身段锣鼓还有〔金银花〕、〔扒拜〕等。靠腔锣鼓常与〔底槌〕、〔蓬头〕、〔长槌〕衔接，作为腔句收腔或接身段动作时用。如唱迈腔时的靠腔锣鼓：

ｻ 3 6 - 3 65 365 3 6 - 3 -

归 来 走 一(也) 遭。

(冬 康 - 冬 冬冬 冬冬冬 冬 冬 - 冬 匡冬 匡冬)（下接长槌）

起腔锣鼓叫〔起槌〕，收腔锣鼓叫〔底槌〕，演唱过程中有靠腔锣鼓。腔句之尾必击〔底槌〕（冬 | 扒扑）。一般〔起槌〕之前击〔出槌〕，有鼓、板两种打法。收腔击〔收槌〕

（底槌）。起收锣鼓均加大铙，大锣很少用。例如：

【出槌】

2/4 冬 | 康 . 冬 | 康 . 冬 | 康且 康且 | 康且 康且 | 一冬 一冬 | 康冬 康冬 |

康 冬 | 康 - | 一冬 冬冬 | 康且 康且 | 一且 一且 | 康且 康且 |

（慢）

康 冬 | 康冬 康 | 康冬 康冬 | 康冬 康 | 一冬 一冬 | 3/4 康冬 康 . 打 |

2/4 且 . 打 | 且 且 | 康 . 打 | 且 . 打 | 康 . 打 | 且 且 | 康 且 | 康 且且 |

康 且 | 康 且 | 康 - | 一且 一且 | 康 康打儿 | 康 且 | 康 - | 康冬 康 | 康冬 康 |

【起槌】

3/4 打儿. 康. 打 | 2/4 康. 打 | 康冬 康 ‖

（加牙子，即加板） 3/4 得儿. 康. 各 | 2/4 康. 各 | 0 各 ‖

乐队由一人司鼓（后期兼板），二人击大锣（一正一副），一人击大铙，一人专管外场，谓之“五场”。后期开始用檀板击拍，但现存唱腔中仍有部分“其节以鼓”的曲牌。

唢呐（大青）曲牌主要用于戏中特定场面（如喜庆、拜堂、神仙登场、“内吹介”等），以烘托气氛。

皖南目连戏伴奏乐器为大锣（沙锣）、大铙、大鼓（战鼓），谓“清槌”目连戏。青阳、贵池、石台、岳西高腔中目连戏及高淳等地的打击乐器加入小锣、小钗，谓“花槌”目连戏（又叫“噪槌”或“浑槌”）。

皖南阳腔目连戏在历史上分东（上）、中、北（下）三路。东路叫“噪槌”（或“花槌”），北路谓“清槌”。三路唱腔基本一样。流入高淳的阳腔目连戏自称“大东路”，亦称“噪槌”，其唱腔、语言均与“清槌”大同小异。清槌与花槌（噪槌）在音乐上无大差异，皆为高腔。徽州一带的目连戏唱腔常带有“昆味”。

岳西高腔音乐　岳西高腔属青阳腔系，为曲牌联套体。声腔的传入分为：文人围鼓清唱和化妆登台表演两个阶段。围鼓清唱时期所唱曲调，与今存于怀宁县的夫子戏、牛灯戏有关联，风格古朴、粗犷，气氛喧闹。以末、净、正旦的唱腔为主，曲牌较完整。化妆登台表演时期所唱曲调，柔媚、委婉，板路较宽，多花哨行腔，与今九江高腔的“高调曲牌”颇近似。以生、旦行唱腔为主体，曲词中“滚调”、“畅滚”较突出。这些先后传入的声腔，基本上各自保持原貌，长期并存，流传至今。岳西高腔由单一声腔构成，无其他声腔混杂，较纯正。其显著特征是至今尚承袭的以锣鼓伴奏、人声帮和的演唱方式，以及对“滚调”的充分运用。岳西高腔因“滚调”的作用，导致曲牌格式的突破，使曲名大多亡佚，尚存者仅八十余首。可分为：原型曲牌（数量较少，词格基本未变），变体曲牌（词格多有变化，甚至面目全非。有存名变体、废名变体和曲名、板式混用等多种，数量较多）两种。

岳西高腔的曲牌句式灵活多样，有三言叠句，四言、五言乃至七言、八言的上下句和字数不限的口语化句式，但基本句式仍为长短句。每支曲牌都由腔句、滚句组合而成。组合方式有腔滚结合与有腔无滚两种。前者多见。

腔句、滚句构成唱段的具体方式有：两个腔句、三个腔句、一滚一腔、一腔一滚一腔、多滚一腔等多种，但滚句须由腔句结尾。例如：

傍　妆　台

（《百花记·赠剑》百花公主［旦］唱腔）

1 = F

崔梦常演唱
徐东升记谱

（腔句）　（滚句）

（哎）　海　生　有　道

（畅滚）【紧中滚】　（滚句）　（滚句）

姻　缘　姻　缘　事非　偶　然，　终　身

（滚句）　（滚句）

既　定　岂　可　淫　乱。　大　事　只要　你我

（滚白）

两　意　情　愿，　何　劳　这等　性　急

(腔句) (腔句)

5 3 5 | 6 i i 6 | 廿 5. 6 2. i 656 5 | 1/4 5 i | 5 6 |

性 急 怎 的(呀)，海 生 姻缘 之事

(滚句)

6 5 | 6 | 5 | 廿 6·5 5 3 321 2 - | 2/4 0 5 | 0 i |

凭 月 老， 岂 不

(滚句) (滚句)

i 2 3 3 | 5 6 6 6 | 3 3 | 5 6 3 | 5 6 5 | 0 5 |

闻 恩爱 好 人伦 纲 常 难 颠 倒， 不

(腔句)

0 3 | 5 6 3 | 5 6 3 | 5 6 i 6 | 廿 5. 6 2. i 656i 5

告 严 尊 罪 非 小，若出 乖 丑

(腔句)

)0 (| 1/4 6 5 | 6·2 | 2 2 | 6 | 廿 6. 5 3·2 1 2 ‖

(花白)海生。(海生白)公主。(花唱)岂不 被 旁人 笑 嘲。

岳西高腔曲牌按唱腔旋律特征，可分几类。

〔驻云飞〕类：有〔驻云飞〕、〔降黄龙〕、〔风入松〕、〔步步娇〕、〔缕缕金〕、〔皂罗袍〕、〔八声甘州歌〕、〔不是路〕、〔小汉腔〕、〔一半儿〕、〔六幺令〕、〔七夕令〕、〔宜春令〕、〔川拨棹〕、〔铁马儿〕、〔锁窗廊〕、〔一品令〕、〔佚名调〕、〔节节高〕、〔一枝花〕、〔水底鱼〕、〔香柳娘〕、〔驻马听〕、〔竹马儿〕等二十多支曲牌。这类曲牌的旋律，以“5 6. 5 3”为核心构成各不相同的腔句。其终止腔句落“3”音，旋律骨干音一般为“3、5、6”。应用于小生、小旦、贴旦、夫旦、净等行当。音域较窄，旋律质朴，表情范围宽泛。例如：

驻 云 飞

(《送子》观世音［花旦］唱腔)

1 = ♭E 2/4

(♩= 72)

李永泉演唱
徐东升记谱

2·5 6 | 6 5 6·5 | 5 3 56i | 6 5 3 | 5 - | 6·i6i 6535 |

灵 性 美 貌，命立 宫 帏，(帮)发 达

呆呆 衣 呆 衣 呆

サ 3 5. 3 3 | 2/4 (衣呆 衣呆 | 呆) 2̇6i̇ | 5 5 | 6·6 653 | 6 5 3 |

高。 (观世音唱)头戴 乌 纱 帽，(哇)身穿 紫

呆) (呆呆

653 5 53 | 6·6 56i̇ | 6 5 3 | 6.5 6 | 6̇23535 5 3 | サ 5 6 6.5 3

罗 袍，(哇) 果是 无 价 (帮) 宝。

衣呆 衣呆 呆 呆呆 衣呆 衣呆 呆)

(衣呆 衣呆 呆) | 2/4 6 6 6 | 2 - | サ 3.2 #1 2 2. ♮16 6 | 2/4 (衣呆 衣呆 |

(观世音唱)受 官 诰，

(呆呆 衣呆 衣呆 呆)

呆) 5 3 | 5.3 5.62 | 2 3 653 | 6.i̇ 5 3 | 653 5 5 3 |

四 海 名(哪)扬， 得中 登 科

(呆呆 衣 呆 衣 呆

サ 5 6 6.5 3 | (衣呆 衣呆 | 呆) 3 3 | 6.5 3 5 | 5 3 7 | 2 3 6 |

(帮)早， (观世音唱)官 居 极 品 在 当 朝，(帮)官 居

呆) (呆呆

653 5 5 3 | 2. 7 | 5 - | i̇5656 6535 | サ 6 5 5 3 3 ‖

极 品 在 当 朝。

衣 呆 衣 呆 呆呆呆 衣呆 衣 呆呆 衣呆 衣 呆 呆)

〔混江龙〕类：有〔混江龙〕、〔寄生草〕、〔四朝元〕、〔大汉腔〕、〔马挡路〕、〔斗鹌鹑〕、〔浪淘金（一）〕、〔浪淘沙（一）〕、〔朝天子〕、〔金莲子〕、〔忆多娇〕、〔天下乐〕、〔马叹惜〕、〔翻簧〕等近二十支曲牌。这类曲牌的旋律以“6 3 2. 1 6”为核心构成腔句。一般结束于“1 2. 1 6”或转入下属宫调系统，成为“4 5. 4 2”为核心的腔句。终止句大多落于“6”或清角为宫的“2”音。多用于武生、正生、老生、净行，也见于小生、贴旦、小旦等行当。风格较古朴、雄浑。例如：

混 江 龙

（《白兔记·打猎》刘承佑［武生］唱腔）

1＝F $\frac{2}{4}$

储遂怀演唱
陆小秋记谱

（♩＝88）

你与我人人努力，个个用心，各带狼牙箭几根，（众白）禀将军，鸿雁来了！

（刘唱）天边鸿雁（帮）走如云。

（♩＝114）

（刘白）小王！（丑白）有！（刘唱）你与我解绒绳，放海鹰。这海鹰，不比那海鹰，眼似铜铃，嘴似铁钉，一飞飞在（帮）天鹅群。

（刘唱）天鹅前边走，海鹰后面跟，飞到天鹅头上抓一把，毛纷纷，血淋淋，

）0（ | 5 5 | 6 6 6i65 | 5 656 | 5 4 2 |

（众）哈哈哈！（刘白）下来了！（刘唱）翻 身 落 至 （帮）地 埃

サ 4 5 2 － | 2/4（衣呆 衣呆 | 呆）5 6 | 5 i | 56i 5 4 | サ 6 5 2 － ‖

尘。 （众唱）恭喜 将 军！（帮）贺喜 将 军！

〔红衲袄〕类：有〔红衲袄〕、〔香罗带〕、〔解三醒〕、〔山坡羊〕、〔新水令〕、〔浪淘金（二）〕、〔望吾乡〕、〔望乡郎〕等近十支曲牌。以“0 1 6 5 6 －”、“2321 612 1 6 －”、“1 5 6 5· 6 5 3 －”为核心构成腔句。这类曲牌大多以“6”为落音，音域较宽，多用于花旦、贴旦、正生行当。风格典雅，旋律优美，能表达复杂情绪。例如：

红 衲 袄

（《玉簪记·追舟》陈妙常［花旦］唱腔）

崔梦常演唱
王锦奇记谱

1 = A

サ 3 2 1 35 2·3 2321 612 1 6 － ⁝ 5· 3 5· 63 3 |

（哎）， （帮）鸳 鸯

慢起渐快（♩＝80）

2/4 0 3 | 0 332 | 5 3 2 | 1·2 353 | 0 3 | 0 1 2 |

（陈唱）你 乃是 交 颈 之 鸟， 日 里

（♩＝90）

3 3 2 | 3·5 1 | 0 3 | 0 3 2 | 1 2 | 353 3 |

并 翅 而 飞。 夜 来 交 颈 而 眠，

0 3 | 0 3 2 | 3·5 3 2 | 1 2 3 2 | 1 2 1 | 0 1 |

好 比 人 间 恩 爱 夫 妻。 我

0 3 2 | 1 2 3 5 | 1 2 3 2 | 1 2 3 | 0 1 | 0 1 2 |
与 潘 郎 邂 逅 相 遇， 今 遭

553 1 2 | 1.2 1 2 | 3 2 1 | 0 1 | 0 3 2 | 1 1 2 |
离别 之苦 他 东 我 西， 这 等 看 将

5 2 3 | 0 3 | 0 3 2 | 1 3 5 | 2 3 3 | 0 3 2 |
起 来， 人 而 不 如 鸟 乎？ 不 如

3 3 2 | 1/4 1 | 1 | 2 | 2 3 | 2.1 | 612121 | 6 | 6 | 3 2 | 0 |
鸟 乎(哎)？ 鸳 鸯 爱

突慢

332 | 3 1 | 1 6 | 116 | 5 5 | 6 1 | 6 6 | サ 5. 65 3 — (衣呆 衣呆 呆) ‖
煞你 一双 双 一对 对在 波 浪上 游。

〔莺集御林春〕类：〔莺集御林春〕、〔挂金鱼〕、〔双鹦哥〕、〔二郎神〕、〔锁南枝〕、〔下山虎〕等近十支曲牌。以“3 6 3 2 1 6 2”及其移调“6 2 6 5 4 2 5”为核心构成腔句。这类曲牌腔句长，腔句结束一般落“2”音，或落“5”音。基本以五声音阶或以此运用离调、转调手法构成曲牌。音域宽，多为小旦、贴旦、小生行当唱腔。风格典丽、委婉，适于表达深切、忧伤、悲痛的情感。例如：

莺集御林春

（《拜月记·拜月》王瑞兰〔花旦〕、蒋瑞莲〔贴旦〕唱腔）

1 = G 2/4

蒋宇成、蒋需普演唱
徐志远、徐东升记谱

（♩= 72）

3.2 3253 | 2 3 #1 2 | 2 ♮16 226 | 1.2 126 | 6 332 |
(王、蒋唱)请 转 身 东， 受奴家 一 礼， 这便

(三十六板)

3.5 3 2 | #1.3 232 | 0 3 7 2 | 3. 6 | 6. 353 | 2 0 3 6 |
才 是。

3·2 1 6 | 2· 3 232 | 0353 2 0 | 2 1216 | 1·2 3532 | 1 3 216 |
到 如

1 6 53 | 2· 3 232 | 0353 2 0 | 2 1216 | 1·2 3532 | 1 3 216 |
今 到 如

1 6 053 | 2· 3 232 | 0353 2 0 | 2 1216 | 6·1 616 | 6·0 3 32 |
今 你是

3·2 5 0 | 2· 3 | 6· 353 | 2 0 3 6 | 3 2 1 6 | 2·3 232 |
我 的 (王)姑
(蒋)嫂

0353 2 0 | 2 1216 | 6· 2 | 1 6 5 | 6· 2 | 2 - ‖
姑。
嫂。

〔傍妆台〕类：有〔傍妆台〕、〔虢国令〕、〔五供养〕、〔念奴娇〕、〔浪淘沙（二）〕、〔哭皇天〕、〔一封书〕、〔水红花〕、〔仙腔〕、〔吹腔〕十支曲牌。以“3 5 23 2 1 2 -”为核心构成腔句。终止腔句大部落“2”音，偶落“5”音。用于小旦、贴旦、正旦、正生、末等行当。风格质朴、稳重，适于叙事。

此外还有〔金钱花〕类，属只有节拍而无旋律的数板，多用于丑行；杂曲类，含“引子”（人物上场念）、“诗腔”（吟诗用）及尚未充分戏曲化的民歌。

岳西高腔的曲牌联套，其套数不甚严格，使用较为灵活。基本套式艺人称之为“一堂牌子”，一般由引子、过曲、尾声三部分组成，引子、尾声也可省略。引子：用于一出戏之首，由念、吟结合，也可由唱开头。过曲：是构成联套的主体，曲牌数不限，一至十首不等，同宫调、不同宫调者均可联套。有整出戏仅以一首曲牌反复使用者；有若干风格相近的曲牌组成者；也有若干风格相异的曲牌组成者，较自由。尾声：为套曲中最后一支尾曲，一般唱三句收尾。曲牌联套的方式有：单曲反复，多曲串联，循环相间三种。

岳西高腔的帮腔：由一人启口，众人（由鼓师率领伴奏、后场人员）帮腔。方式有直接帮（帮腔者直接接过主唱者尾腔，可帮一个字、一个词汇或整句唱词），间接帮（由

鼓师先接腔，众人再接帮）两种。帮腔在两句唱腔间承上启下，使腔声不断，使主唱者省力，并烘托演唱气氛。

岳西高腔的演唱方法：旧时各行当演员均为男性，分别以“阔音”（即真声）、“窄音”（即假声）区别角色的性别和长幼，并以“霸腔”专用于某些粗犷凶猛的男性角色。正生、小生、末、净、丑、夫旦等行用“阔音”，正旦、小旦、贴旦原则上用“窄音”。1950 年后，高腔专业剧团曾用男女声分行演唱。艺人的演唱要求“五音”（喉、舌、齿、鼻、唇）正确，吐字清楚。许多演唱者善以唱山歌抖动喉头的技巧发出大颤音以润饰唱腔。

岳西高腔艺人均以岳西方言演唱。岳西县内分三个小语片，岳西高腔主要在“天堂语片”流行。“天堂语”与江西方言有较多共同之处，字调共分六声。其语言声调调值如下表：

调类	阴平	阳平	上声	阴去	阳去	入声
调型	低降调	平升调	降升调	平降调	低平调	低降升调
岳西方言（天堂语）调值	21	335	214	441	22	212
例字	风	尘	扰	半	慢	木

岳西高腔谱属古谱声乐谱范畴。艺人称“箍点”（箍，方言读近 kū）。符号由多种几何图形构成，记写于唱词（直书）的右侧。具有标明板式、规定唱法、描绘旋律音调的大致走向等作用，有节拍和部分旋律意义。唱腔主要通过艺人口授。例如：

5 i6 5 3 | 5 2 3 | 5·6 565 | 06i 3 2 | 3 - |

湿透 罗 衫



岳西高腔谱部分标记、名称对照表

名称	板（一眼板）	起板（无眼板）	引腔	上腔	下腔	腔声不断	微上略顿	复句	平句	余音上有板
标记	X（白帽用）或 一（五河用）	☰	或				L	（白帽用）或（五河用）	⌒（五河用）	

岳西高腔的伴奏，恪守着锣鼓击节，不被管弦的传统，使用乐器均为打击乐器。有：脆鼓（单皮鼓）、牙子、冬鼓（小堂鼓）、筛金（低音大锣）、大钹、车光（小水钹）、小锣、马锣。其中小锣、筛金、大钹是构成锣鼓经的主件。

演奏形式分："大打"（全部参加，粗犷喧闹）和"小打"（只用车光、小锣、脆鼓、牙子，较雅静）。在一出戏中通常二者并用，也有专用"小打"者。

锣经分："过门锣"，用于唱腔、唱段之间或唱段前，起划分、导入唱腔的作用。多用〔小三槌〕、〔小五槌〕、〔一槌〕、〔三槌〕、〔搭槌〕、〔三阵〕等；"靠腔锣"，与唱腔同奏，起跟腔托衬、渲染气氛的作用。以〔小三槌〕、〔小五槌〕为基础灵活加花运用（亦有〔大觇子〕）。"收底锣"，与腔句最末一字同奏，多用单击；"动作锣"，配合表演，有〔箭头〕、〔过台〕、〔洒头〕、〔纽丝〕、〔凤点头〕、〔豹子头〕、〔慢中紧〕、〔长槌〕、〔起霸〕、〔水底鱼〕、〔椅子靠〕、〔大觇子〕、〔四不沾〕等。

岳西高腔乐队习惯上由六人组成，鼓师执掌领奏乐器（脆鼓、牙子、冬鼓），余者各执一件。岳西高腔剧团曾用笛子（主件）、胡琴、板胡、三弦、唢呐等参与伴奏，但未形成体制。

1959年5月，成立岳西县高腔戏剧团（专业），在继承传统的基础上，进行过唱腔的改革试验，例如：

怀抱娇生泪盈盈

（《匡弧》庄姬公主〔正旦〕唱腔）

杨积华演唱
丁乐群编曲

1＝G

サ 2 － 6· 1 3232 3 2 － 1 6 － ┆ 1 2·1 6·1 5 ┆
怀 抱 娇 生

中速（♩＝78）

7 7 75· 6 －（大）| 2/4 4 2 4 | 5 1 6 6 | 5 － |（5· 6 | 4 3 |
泪 盈 (帮)盈。

2 5 7 6 | 5 －）| 3 2·1 | 1 2 15· | 1 3 3 | 2· 12 |
(庄唱)屠 岸 贾

必来 斩草除

根。 有谁 搭 救 孤儿

命， 唯有程婴 唯有程婴， 盼 程婴常 挂 心，

怎 得 鸿 雁 传 音

信。

我也曾 出示榜文 诏宣草泽

医 人， 若得到 此

(哎) 感谢 神 明。

并以民族管弦乐器伴奏，但未定型。1960 年10 月该团解体。此后，岳西高腔重返民间。今县内只在边远山区有零星的围鼓清唱活动，艺人仍沿袭传统唱腔。岳西高腔的唱

腔被整理成册，由音乐工作者融入徽剧、黄梅戏之中，得以绵延。

梨簧戏音乐　梨簧戏音乐源自当地的村坊小调、里巷歌谣。唱腔多从民间歌谣发展而成，如〔摇篮曲〕、〔卖花曲〕、〔划龙船调〕、〔五更调〕、〔杨柳青〕等。又吸收了二簧 、梆子和昆曲的一些唱腔。

梨簧戏唱腔分板腔体和曲牌体两类。

板腔体类唱腔又称“大曲”，分〔梨调〕和〔簧调〕两支。

〔梨调〕属梨簧戏传统唱腔。基本唱腔均由上、下两句构成，上句落“ **5** ”音，下句落“ **2** ”音。多以C 调（1 = C ）演唱。其中，〔慢板〕、〔快板〕、〔数板〕为基本板式。

〔梨调慢板〕，又称〔梨调正板〕。速度缓慢，表现细腻，擅长抒发缠绵之情。节拍形式为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。上、下两句可反复唱，但很少用于两次以上。如唱词句数较多，可与垛板、花腔结合使用。例如：

选自《白蛇传·合钵》许仙唱段
（童兴进演唱）

（大过门）

(60 6·5 i i6 | 1·2 1i 7·6 563 | 2321 61 2 5 6 | 2·3 1·3 21 23 |

5 53 5·6 i2 | 6 6·i 5i 653 | 2321 61 2·3 12 | 3·5 i6 56 32 |

1 i6 1·2 35 | 212 325 21 i6 | 56 23 56 i2 | 6i 23 5 6) |

【梨调慢板】（上句）

6i6 3 6·5 3 | 653 2 (2·3 12) | 3·5 2·1 6 (1 56) |
曾 记 得 娘

3 565 3 2 21 | 1 - 2·1 6 | (1·2 35 21 i6 |
子

56 23 56 1i | 6i 23 5 6) | i 6 5 3 5 2 1 6 |
来

5 31 2 3 | 52 16 (6i 56) | 565 31 232 1 |
嘱 咐。 (呜)

(56 i2 6i 56 |
565 32 21 65 | 5 - 0 0 | 4 · 5 3 · 5 |

(下句)

2·3 13 21 23 | 5 53 36 i2 | 6i 23 5 6) | 6i6 3 6·i 56 |
无

3·5 21 6 (1 56) | 3·5 31 232 1 | 5 32 21 65 |
需 僧 道

(32 54 35 32 | 1i 6i 21 23) | i6 53 52 16 |
入

(6·i 56) 35 56 | 3· 1 2·3 1 | 565 32 21 65 |
门 途。

(32 35 6) 2 | i 65 45 6i | 65 32 2 - | (下略)
(呜)

〔梨调〕的垛板与花腔，均为穿插在慢板中的附属唱腔，但只能代替〔慢板〕的上句，不独立使用，故有“插单不插双”之说。垛板分快、慢两种，$\frac{1}{4}$节拍。以七字句为例：快垛板每小节两个字，慢垛板每小节一个字。花腔是转入〔梨调〕属调（1＝G）的唱腔，分整板花腔和半板花腔两种。整板花腔是一整句唱词都用花腔曲调；半板花腔则是一句唱词（一般为七字句）的前四字用花腔，后三字用原来的〔慢板〕。

〔梨调快板〕，速度同〔慢板〕，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。“快”，是指唱词的字位安排较之〔慢板〕紧密，一般（七字句）每小节两个字，没有过多哼腔，只在一段唱腔结束处加一尾腔。以叙事见长。例如：

起风不该大雪下

（《安安送米》安安［娃娃生］唱腔）

1 = C $\frac{4}{4}$

童兴进演唱
张继旺记谱

【紫调快板】（♩＝72）

(6i 23 5 6) | 3 5 2.3 1 | 5 2 6 (1 56) | 6 53 53 21 |
起 风 不 该 大 雪

(5.6 i2 6i 56 |
565 32 21 65 | 5 - 0 0 | 4. 5 3. 5 | 23 13 21 23 |
下；

(中插句上句)
5 53 56 i2 | 6i 23 5 6) | 6 - i6 53 | 5 21 6 (1 56) |
下 雪 不 该

(中插句下句)
1 - 21 32 | 6 6 (61 56) | 6i 53 23 1 | 53 52 6 (1 56) |
起 狂 风。 狂 风 大 雪

(56 i2 6i 56 |
6i 53 53 26 | 12 32 1 65 | 5 - 0 0 | 4. 5 3. 5 |
难 行 走，

(下句)
23 13 21 23 | 5 53 56 i2 | 6i 23 5 6) | 6 - i6 53 |
冻 得

5 1 6 (1 5 6) | 1 - 21 23 | 6 2 1 5 |
安 安 好 伤 心。

(32 35 6) 2.3 | 1 - 63 56 | 65 32 2 - ‖
（咽）

〔梨调数板〕，$\frac{1}{4}$节拍，能表现多种情绪，可塑性很强。基本结构也是上下句。四句以上的唱词可用垛句形式处理（即减去引子和间奏）。例如：

秀英闻言羞红面

（《韩湘子度妻》秀英［旦］唱腔）

1＝C $\frac{1}{4}$

王秀兰演唱
谷　峰记谱

（♩＝96）　【梨调数板】（上句）

(2·3 | 2 2 | 0 6 | 561 | 2 2 | 0 6 | 561 | 2) | 6·5 | 3 2 | 2 (2 |
秀　英

0 5 | 3 1 | 2) | 6·3 | 5 | 1 | 5 3 | 5 2 | 1 6 | 5 | (5 i |
闻　言　羞　红　面，

（下句）

6 3 | 5 i | 6 3 | 5) | 6 | 5 | 3 2 | 5 1 | (6 2 i 6 | i) |
骂　声　风　魔

3 2 | 1 2 | 5·3 | 2 1 | 6 | 0 2 | 1 6 | 5 3 | 3 | 6 1 | 3 2 | 2 ‖
出　家　人。

〔逃往〕与〔弦索〕（又名〔仙索〕），都是〔数板〕的另一种形式，上下句或四句式结构，仅行腔不同。$\frac{1}{4}$拍记谱。使用较少。

〔梨调叫板〕，是根据剧情需要加入的似唱、似喊的音调。一人唱的为〔单叫板〕，两人唱（对唱或重唱）的为〔双叫板〕。〔叫板〕可加在任何一个上句之前。

〔梨调导板〕，节拍为散板。用在唱段的前端，多在出场之前演唱，出场后再上板演唱。表现激动的情绪。

〔梨调落板〕，又称〔收腔〕、〔尾声〕，是梨簧唱腔中很有特色的、较重要的辅助板式。上下句结构，用在每折戏最后。两句唱词用齐唱的形式，既是对全剧的总结，又显示该剧至此结束。例如：

选自《安安送米》唱段
（刘大玲、刘冬英演唱）

【梨调落板】（上句）

2 2 216 | 2 1 5 | 6 5 4 2 | 4·5 6561 | 5· 3 | 2 3532 |
流泪 眼对 流泪 眼，（啊）

1·235 2317 | 65 6· | （下句）3 1 231 | 2352 16· | 3216 1253 | 352 (2312) |
断肠 人送 断 肠 人。

3·2 3532 | 1·235 2317 | 656 (6i56 | 72 7276 | 5632 5672 | 67567 6) ‖
（嗯）

在梨调系统中，〔慢板〕、〔快板〕、〔数板〕的男腔多平直，有时高亢；女腔柔美而富有旋律性。男、女腔一般有四、五度音程之差：

男腔：3 - 2 3 1 | 2 3 521 6 (1 56) | 3 - 2 6 1 2 | 3 2 3 1 6 5 |

女腔：6 - 5 3 21 | 2 3 521 6 (1 56) | i 6 5 3 2 3 1 2 | 6 5 3 2 1 6 5 |

簧调：是已故作曲张继旺于二十世纪五十年代创编的新腔，与梨调相对应。簧调唱腔明朗、秀丽，与梨调的哀怨、稳健恰成对比。亦以〔慢板〕、〔快板〕、〔数板〕为基本板式。

〔簧调慢板〕，也叫〔簧调正板〕，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），四句一段，可反复演唱，也可接其他板式。擅长抒情、咏叹。例如：

昔日里木兰从军传佳话

（《孟丽君》孟丽君［旦］唱腔）

1＝C $\frac{4}{4}$
（♩＝60）

张继旺编曲
刘大玲演唱

(2·3 12 356 i6 | 5·6 56i 6·i65 3432 | 16 12 36i 5643 |

2321 61 2·1 25 | 3·5 212 356 i6) | 【簧调慢板】6 5· 656 i 6 |
昔 日

5 5 3 2 2 7 | 6. (7 2 5 | 3.5 3 2 7.2 2 3 7 |
里

6.7 6 5 3 5 6) | 6 6 i 6 5 3 | i 2 i 6 5 3 5 6 |
木兰 从军 传 佳

7 2 7 6.5 6 i | 5 (5 6 3 5 2 3 | 5 3 5 6 i 6 i 2 |
话，

3 5 3 2 1 2 1 2 5 3 | 2.3 2 7 6 2 7 6 | 5 - - 3 6) |

6 5 (5) 6.i 6 5 | 6 4 5 3 (2 3 5) | i 6 6 i 5 3 5 |
她 乔 装 男 儿 把

i 6 5 6.5 6 i 6 | 5 - 5.6 3 2 | 1. 2 3 2 3 (5) |
战 马

i 6 - - | 6 - - - | 5. 6 4. 5 |
跨，

3 (2 3 3 5 2 3 | 5 i 3 6 5.6 5 6 i | 6.i 6 5 3 4 3 2 |

i 6 2 i -) | 6 i 6 3 (5) i 6 5 | 3 5 2 (2.3 5 6) |
十 二 载

6 i 6 5 5 3 (5) | 6 i 6 5 3 6 2 7 6 | 5 6 7 - - |
营中 人 不 晓，

7·2̇ 7 6 5· 3 | 5· 6 5 6 1 2 | 3 2 3 (3·2 3 7 |

6 i 2̇ 6 i 2̇ 3 6 | 5 6 1 2 3 2 3) | 6i6 3 (5) i 6 5 3 |
无

353 2 1 6 (1 5 6) | i 6 (5) i·2̇ 6 5 | 6 5 5 3 (3 5 2) 3 |
人 知 她 是

5· 6 5 3 5 6 | i 6 i 0 2̇ 6 5 | 5 3 5 6 5 6 |
女 儿

i 6 6 5 6 3 | 2 - - - | 2· 5 3 2 3 | 1 - - - ‖
家。

〔赣调快板〕，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），长于表现多种情感，或叙事，或抒情，唱词字位较紧。例如：

虽然是叫断桥桥何曾断

（《白蛇传·游湖》白素贞［旦］唱腔）

1＝C $\frac{4}{4}$

张继旺编曲
刘大玲演唱

【赣调快板】（♩＝60）

（第一句）

(3·5 212 356 i6) | 6 5 (5) 656 i 6 | i 6 5 3 2 2 7 |
虽 然 是

6· (7 6 5 3 5 6) | 6 i 5 6·5 3 (5) | 6 3 5 6·7 5 6 |
叫 断 桥 桥 何 曾

（第二句）

7 6 2̇ 7 6 5 6 i | 5· (6 43 23 5) | i 5 (5) 6·i 6 5 |
断？ 桥 亭

6 4 5 3. (2 35) | 656 i 5 6.5 3 (5) | 323 5 05 32 |
上 过 游 人 两 两 三

(第三句)
3.5 1. (7 6 2 i) | i 6 i 02 65 | 35 3 (2 1 2 3 5) |
三。 对 这 等

656 i65 3 (2 35) | 63 5 62 76 | 56 7 - - |
好 湖 山 愁 眉 尽 展，

72 76 5. 3 | 5. 6 56 12 | 32 3 (3.2 37 |

(第四句)
6 i 2 6 i 2 3 6 | 5 6 1 2 3 2 3) | 6i6 3 (5) i 6 53 |
也 不

3.5 21 6 (1 56) | i 6 (5) i.2 65 | 65 53 (3 5 2 3) |
枉 下 峨 嵋

5. 6 53 56 | i 6 i 02 65 | 5 3 5 65 6 |
走 过 一

i 6 6 5 63 | 2 - - - | 2. 5 3 22 | 1 - - - ‖
番。

〔簧调数板〕，无眼板（$\frac{1}{4}$拍），可表现喜、怒、哀、乐多种情感。例如：

娇儿满月我心欢喜

（《白蛇传·合钵》许仙［生］唱腔）

1 = C $\frac{1}{4}$

（♩= 96）

张继旺编曲
丁国银演唱

【簧调数板】（第一句）

(3.2 | 36i | 5612 | 3) | 6 i | 65 | 35 | i 7 | 6. (7 | 6765 |
娇儿 满 月

35 | 6) | 65 | 565 | 3 | 3.5 | 6.2 | 76 | 5.(6 | 123 | 2161 |

我心 欢 喜，

（第二句）

5) | 56 | 65 | 35 | 6165 | 3(61 | 5632 | 12 | 3) | 65 | 63 |

今日 亲 朋 试 壮

（第三句）

5 | 53 | 21 | 2123 | 1.(2 | 76 | 5676 | 1) | 61 | 165 | 565 |

啼。 摘来 鲜

35 | 6.(7 | 6765 | 35 | 6) | 3 | 56 | 7 | 7 | 6.5 | 6561 |

花 香 喷 鼻，

（第四句）

5.(6 | 123 | 2161 | 5) | 16 | 65 | 656 | 13 | 2(35 | 3217 |

房中 去 慰

61 | 2) | 65 | 6165 | 3 | 353 | 2.1 | 23 | 1 | 1 ‖

疼 爱 的 妻。

〔簧调半清板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），吸收了其他剧种唱腔的表现手法 。特点是：清唱清补（即清唱一句，乐队托个小过门）。

此外，簧调系统还有〔导板〕、〔叫板〕等板式，用法与特点基本同于梨调系统相应板式。

曲牌体（杂曲小调）又称“套曲”，共三十余种，在折子戏《金莲调叔》中就用了十九首小曲。小曲也称小调，可单独点唱，如《手扶栏杆》、《虞美人》等。唱腔曲牌源自三个方面：芜湖本地及外地流入的民歌 、小调 ，如：〔划龙船〕、〔五更调〕、〔鲜花调〕、〔得崩调〕、〔花名调〕等。在“滩二梨 ”（指芜湖滩簧、徽剧、梨簧）并盛时期（清同治年间），吸收了徽剧的〔二簧平〕、〔四平调〕等；来自扬剧音乐的，如〔梳妆台〕、〔银纽丝〕、〔三叠浪〕等小曲。

梨簧戏的传统唱腔常有走（唱）高腔与走低腔之分。演唱讲究腔随字走，重四声阴阳，出字不倒。但必须“死曲活唱。”

芜湖话属江淮语系，受北方语系和吴越方言的两面渗透 。在芜湖方言的平声字中，又分为阴平、阳平两种。故而，芜湖方言有阴平、阳平、上声、去声、入声五个声调。特点是：一低、二升、三曲、四降、五促。其声调调值表如下：

调　类	阴　平	阳　平	上　声	去　声	入　声
调　型	低降调	高升调	低降升调	高降调	高促调
芜湖方言调值	31	35	313	53	5
例　字	春　天	人　民	友　好	进　步	合　作

梨簧戏的伴奏曲牌约有十余个，常用的有：欢快的〔红绣鞋〕，写景、叙事的〔八板头〕及〔九连环〕、〔两头忙〕等。有时还使用京剧的一些曲牌， 如〔小开门〕、〔万年欢〕等。例如：

红　绣　鞋

1 = C $\frac{2}{4}$

欢快地

6·1̇ 53 | 6·1̇ 56 | 1̇6 1̇2̇ | 3·2 35 | 23 17 | 6 2̇ |

1̇6 53 | 6·5 61̇ | 2̇ 1̇2̇ | 35 32 | 11̇ 656 | 1̇ 1̇3̇ |

2̇3̇ 1̇6 | 5·6 1̇1̇ | 61̇ 65 | 35 23 | 5 5 | 565 35 |

65 61̇ | 21 23 | 1̇6 53 | 56 1̇2̇ | 65 32 | 5 - ‖

二十世纪五十年代初梨簧戏由坐唱艺术搬上舞台后，锣鼓多直接吸收京剧的锣鼓。

梨簧戏的伴奏清新悦耳，有浓厚的江南丝竹风格。乐器有正弓二胡（主胡，1 - 5

定弦）、反弓二胡（5 - 2 定弦）、苏笛、琵琶、三弦、月琴、扬琴以及四胡、箫等。还有别具特色、形如铁饼的点鼓及小磬、檀板等打击乐器。伴奏采取“你简我繁，你繁我简”的手法，十分灵巧活泼，自成一体。

含弓戏音乐　含弓戏发源于皖东沿江以北的含山县，其主要伴奏乐器为弓弦（二胡），故名“含弓”。它的音乐是在含山一带瞽目艺人早期操弓卖卜、坐唱堂会的曲艺滩簧调的基础上逐步演变发展而成的。流传于巢湖一带的含山、和县、巢县、无为及沿江江南一带的芜湖、当涂等地。

含弓戏唱腔音乐现存记录整理的有七十多种唱段与曲牌。大体可分为两个部分：一是“主腔”，二是“杂曲”。前者用于整本折子戏，后者则多见于民间生活小戏。

主腔：计有〔大曲〕、〔西宫调〕和〔对药调〕三种。〔大曲〕是该剧种唯一具有板式变化的唱腔。其主要板式如下：

〔大曲慢板〕，亦称〔原板〕。一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），慢速。唱腔前冠以具有丝竹风格的大过门。基本为上、下句结构，每一句又间以小过门分割为两个分句。落板有“2”、“5”两种煞声，“5”音煞声俗称“哭腔”，是含弓艺人吸收当地妇女的哭泣音调创造而成。〔慢板〕长于表现哀怨凄楚的情感，适用于花旦、青衣、老旦、小生、须生等行当，例如：

梧桐叶落正逢秋

（《王智贞描容》王智贞［旦］唱腔）

1 = F $\frac{4}{4}$

俞孟兴演唱
骆家骕记谱

慢速 ♩= 66

(0 0 5 3 5 6 | 1 1 1 2 3 5 i 6 5 3 5 | 2 5 3 5 6 i 2 |

6 5 3 5 2 3 5 2 | 3 3 2 3 5 5 5 6 1 | 1 1 2 3 5 i 6 5 3 5 2 |

3 3 2 3 5 5 5 6 1 | 2 2 1 6 1 6 5 3 5 6 | 1 1 6 6 1 5 6 1 2 3 2 |

【大曲慢板】

1 · 2 1 1 6) | 1 3 2 2 3 2 1 6 | 2 5 6 5 3 2 1 |
梧　桐　叶　落

(112 351̇ 6535 221 | 61 56 1 16) | 1·6 5 53 2· 61 |
正 逢 (呃)

1 6· 3235 2321 | 6 1 3 2·1 1 16 | 5 – – (5 6 |
秋，

3·2 3 5 6156 1 1 | 6 5 3523 5 3 5 6) | 1 3 2 2321 6 |
思 想

123 1 6 1·6 5· (6 | 112 351̇ 6535 2) | 3·2 1 6· 1 2 |
申 郎 泪 双

5 53 2 1 1 16 5 | 1· 2 6 5 5 53 | 2 – – 2 2 |
流。 (啊) 我 的

6 12 21 656 | 5 – – 0 ‖
申 郎。 (哎)

〔大曲连板〕（亦称〔垛板〕）。一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），中速。为上下句结构，宜于诉唱多段唱词。音调一开始便有变宫为角的离调现象。一般不独立使用，在〔慢板〕中插用。例如：

你我儿时游此亭

（《梦花重圆》张郎〔生〕唱腔）

1 = F $\frac{4}{4}$

倪进德演唱
骆家骕整理

慢速（♩= 60）

【大曲连板】

(3·2 3 5 656 1 1 | 6 5 323 5 3 5 6) | 1 3 2 221 6 |
你 我 儿时

2 565 3.2 1 | 1 3 2 221 6 | 5.3 2326 1.6 5 |

游 此 亭， 花儿 向阳 色 更 新。

【大曲连板】稍快（♩=72）

‖: 2/4 2 22 | 5.6 27 | 6 65 | 6 - | 116 12 | 221 66 |

陈 百万 纵 马 将 花 踏， 贤妹 你 护花 险 遭

受 践的 残 叶 你 扫 尽， 伏地 筑起

5.3 2326 | 1.6 5 :‖ 2 22 | 5.6 27 | 4/4 6（2 25 66 56）|

马 踏 身。 我 曾说 牡 丹 若是 （也）

一 香 坟。

1.6 12 21 65 | 565 32 35 6 | 2.3 126 5（56 |

芳 魂 有，

【大曲慢板】

3.2 35 656 11 | 65 323 53 56）| 13 2 221 6 |

应 报

12 126 1.6 5.（6 | 112 351 6535 2）| 3.2 21 6. 12 |

贤 妹 护 花

5 53 2.1 1 16 5 | 1. 2 65 53 | 2 - - 0 ‖

情。 （啦）

〔大曲寻板〕。是一种紧打慢唱的无眼板（$\frac{1}{4}$拍）。快速，具有摇板的特点，是〔大曲〕中最有特色的一种板式。富有戏剧性，宜于宣泄人物的悲怆、忿懑等情绪。基本结构为上下句，可反复演唱多段唱词。例如：

张氏大娘知道了

（《王智贞描容》老僧尼〔老旦〕唱腔）

1=F 1/4

余孟兴演唱
骆家骙记谱

【大曲寻板】（♩=120）

（ 将 | 将 | 将 | 将 | 将 才 | 一 才 | 将 才 | 将 | 2 3 | 2 1 ）|

(2 3 | 2 1 | 2 3 | 2 1)

3 1 | 2 | 2 | 2 | 2 | 5 3 | 3 2 | 1 6 | 6 1 | 5 3 |

张　氏　大　娘　知　道　了，
她　是　苏州　城　母的　老　虎，
我劝　你　忙将　将　画像　收　起，

(5 6 | 5 6 | 5 6 |

3 1 | 2 | 2 | 2 1 | 6 | 2 1 | 6 | 5 | 5 | 5 |

(哎)
(哎)
(哎)

(5 6)

5 | 5 3 | 3 2 | 2 1 | 6 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 5 · 6 |

(1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2)

你　我　师　徒　吃　罪
三十　六个　码　头　有
王　智贞　紧　闭　云

(6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6)

1 2 | 2 1 | 6 | 6 | 6 | 6 | 1 | 6 1 | 6 5 | 5 3 |

不　轻。(乃)
她的　名。(乃)
房　门。(乃)

(最后一遍渐慢)

(2 3 | 2 3 | 2 3 | 2 3)

3 1 | 2 | 2 | 2 | 2 :‖ サ 6 1 2 - ‖

(哎)

该板式可独立使用，也常由其他板式转入。适用于生、旦、净、丑等行当。

〔大曲导板〕，亦称〔散板〕。是借鉴京、徽剧种的板式特点，依据〔寻板〕的行腔风格而创制的新板式。可独立运用，直接落板，也可转接〔寻板〕或〔慢板〕。上下句结构，节拍为散板。

以上诸板式可综合组成具有"散——慢——中——快"结构特点的〔大曲〕成套唱腔，以适应复杂剧情的需要。

〔西宫调〕是与〔大曲〕并存的别具典雅风格的唱腔。其原形曲牌〔西宫词〕源于早期的滩簧开篇〔宫怨〕，全曲较为冗长。含弓戏搬演于舞台后，便不再完整地袭用原

〔西宫词〕曲牌，而是将其分割成两种不同节拍形式的〔西一〕与〔西二〕。〔西一〕为慢板（$\frac{4}{4}$拍），曲首亦有如〔大曲〕形式的长过门。起腔前半句散唱，后半句始入一板三眼。基本为女角专用腔。〔西二〕属一眼板（$\frac{2}{4}$拍），中速。每句唱腔之间有一至二小节的小过门。字多腔少，常用于表现欢乐明快的情绪。男女角均可演唱。〔西一〕与〔西二〕通常各自独立使用，也可组合连用。例如：

产子弥月身劳累

（《合钵》白素贞［旦］唱腔）

1 = F $\frac{4}{4}$

许　　平演唱
罗和生、郭大佑整理

【西一】（♩= 60）

(5·6 3 2 3 5 6 i | 5·6 3 5 3512 3 5 | 6·i 6 5 6·i 2 3 |

i·3 2 2 7 6 5 3 | 6·i 2 2 6·i 5 3 | 6·i 2 2 6·i 5 3 |

6·i 6i5 6 6 i) | 艹 6· i 5 - i 2 3 3 i 2·(5
产　子　弥　月

323 i76i 2·i 23) | $\frac{4}{4}$ i 6 5 3 2·3 656 | i·6 5 (56i 32 |
身　劳　累，

51 656i 3236 5) | 6·i 6 5 3 5 6 | 6·5 6 i 2·5 3 6 |
（啊）　对　镜

i· 3 2·3 656 | i·6 5 (56i 32 | 51 656i 3236 5) |
方　知

5·6 i 2 6 5 5 3 | 2 - 2·3 565 | 3· (2 3·2 3 5 |
容　颜　减。

6·1 2 2 6·1 5 3 | 6·1 6 1 5 6 6 1) | 1 6 5 3 2 3 1 2 |
且 喜

(2 2 3 5 6 6 1 2 2 3 | 6 5 6 1 2 2 3) | 1· 2 3·2 3 5 |
娇 儿

6 1 5 6 1· (2 3 | 6 2 7 6 5 6 1) | 2 1 2 3 5 3 2·3 1 |
长得 好， 娘 纵

2 1 2 3 5 3 2·3 2 1 | (6·1 2 3 6·1 5) | 6·1 6 1 2 3 1· 3 |
受 苦 心 也 甜。

2 2 7 6 5 (6 1 | 5·6 3 2 3·5 6 1 | 5·6 3 5 3 5 1 2 3 5 |

6·1 6 5 6·1 2 3 | 1·3 2 2 7·6 5 3 | 6·1 2 2 6·1 5 3 |

【西二】

6·1 2 2 6·1 2 3 | 6·1 6 1 5 6 6 1) | 2/4 3 5 3 2 | 1 6 1 2 |
今日整妆 施 新

3 2 3 | (3 2 3 5) | 1 6 5 3 | 2 - | 0 2 | 2 | 3·5 2 1 |
粉， 稍 时 候 夫妻 母 子

2·3 6 5 6 | 1·6 5 | (5 6 1 3 2 | 3 6 5) | 1·2 6 5 | 3 5 6 |
到 厅 前。 会 亲 友、

1·2 5 3 | 2 - | 3 2 5 3 | 2·3 2 1 | (6·1 2 3 | 6·1 5) |
摆 喜 筵， 庆 弥 月、

【西一】

6·i 2 3 | i. 3 | 2 2 7 6 | 5 - | 4/4 (6·i 22 6·i 53 | 6·i 6i5 6 56) |

乐 欢 颜。

i 6 5 3 2 3 i 2 | (2 2 3 5 6 6 i 2 2 3 | 6 5 6 i 2 2 3) |

不 负

i . 2 3 2 3 5 | 6 6 i 5 6 i · (2 | 6 2 7 6 5 6 i) |

早 年 把 人间 羡，

2 i 2 3 5 3 2·3 i | 2 i 2 3 5 3 2·3 2 i | (6·i 2 3 6·i 5) |

我 也 能 配夫 得 子

6·i 6 i 2 3 i. 3 | 2 2 7 6 5 - | (5 6 i 3 2 3 6 5) |

乐 团 圆。

5·6 i 2 6 5 5 3 | 2 - 2·3 6 i | 5 - - - ‖

配 夫 得 子 乐 团 圆。

〔对药调〕是主腔中独具特色的男角唱腔（偶尔亦为老旦所用）。其牌名可能源于说唱中的神仙戏。上下句可反复演唱。其音调高亢、苍劲，最适用于花脸、老生等行当。例如：

对　药　调

（《纯阳戏牡丹》吕洞宾［生］唱腔）

1 = ♭B 2/4　　　　石士礼整理

(6·i 6 i 6 5 | 3 5 | 6 5 6 5 3 | 2·1 6 1 | 2 2 2 3 | 5 3 5 6 |

5·6 i i | 6 i 6 5 3 | 5 5 6) | 5 6 5 3 1 | 2 3 2 1 | 5 4 |
一(呀) 买 天
三(呀) 买 天

3 2 3 2 | 1 - | 1 - | 1 2 | 5 6 5 3 1 | 3·2 2 7 |
上 三 分 白，
上 颠 倒 挂，

6 - | 5 6 5 3 1 | 2 3 2 1 | 3·5 2 1 2 | 1 6· | 6 1 |
二(呀) 买 天 上 一
四(呀) 买 天 上 巧

5 6 5 3 2 | 1·2 3 2 | 2 1 2 6 5 | 5 - ‖
点 红。
玲 珑。

杂曲：又称“套曲”，是含弓戏民间生活小戏腔调的统称。由于早期含弓艺人大都四处流浪谋生，其唱腔受江南一带的曲种、剧种及民歌的影响颇大。小戏的曲牌据不完全记录就有近五十种，主要有：〔慢金垛〕、〔快金垛〕、〔金扭丝〕、〔银扭丝〕、〔罗江沿〕（即〔罗江怨〕）、〔羽翎调〕、〔哭小郎调〕、〔三叠浪〕、〔湘江浪〕、〔招亲调〕、〔卖饺调〕、〔四荤四素调〕、〔卫调〕、〔红绣鞋〕、〔绣荷包〕、〔九连环〕、〔八板〕、〔满江红〕、〔礼三星〕、〔佛调〕等。

这些曲牌里有民歌小调，有明清俗曲（俚曲），也有弹词说唱和昆曲。结构大多为单曲体，其音调丰富多彩，富有乡土气息。尤其像〔慢金垛〕、〔快金垛〕、〔卖饺调〕、〔招亲调〕等曲牌，唱中还可夹数，数后可以接唱，极有生活情趣。例如：

慢 金 垛

（《刘二姑吵嫁》刘有贤〔生〕唱腔）

1＝G $\frac{2}{4}$

马正得演唱
骆家骎、王志航编曲

(7 2 7 6 | 5 3 5 6 | 7 2 7 6 | 5 6 5 0) | i 6 5 3 | 5 (i 5) |
家 有 钱 财

3 5 6 i | 5 (i 5) | 3 5 6 | 3 5 6 | 3·2 1 | 2 (5 2) |
堆 山 高， 只 苦 无 势 我 硬 不 起 腰。

i 6 5 3 | i 6 5 | 3·5 6 3 | 5 (i 5) | 3 5 6 | 3 5 6 |
唯 望 菩 萨 睁 灵 眼， 保 佑 我 女 儿

3·2 1 | 2 (5 2) | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
配 当 朝。 那时 我 给你 装金 盖大 庙， 一天 三遍

0 0 | i i 2 3 | i·6 5 | 3·6 5 |(56 56 | 56 56 | 5 2 2 i 6 |
把香 烧。无 事 堂 前 数 元 宝，（哎）

5 3 5) | 5 3 5 | 0 i 6 i | 3 6 | 5·3 2 2 | 2 2 7 6 | 5 0 0 ‖
不 怕 多 来 只 嫌 少，（哇）我 烦 神 又 操 劳。

招 亲 调

（《刘二姑吵嫁》刘二姑［旦］唱腔）

1 = D $\frac{2}{4}$

许　平演唱
骆家骙、王志航编曲

(6·i 65 | 6·i 65 | 32 35 | 6i5 6) | 6·i 6 5 | 6·i 6 5 | 3 2 3 5 |
尊 声 先 生 你 别

6· (6i | 32 35 | 6i5 6) | 565 3 2 | 5·6 3 2 | 1 1 3 | 2· (5 |
跑， 我 给 你 一 只 大（呀）元 宝。

32 1235 | 212) | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
只要你 给我 多说 好， 就说我 今天要 动花 轿。说得我 爹爹

0 0 | 553 56 | i. 6 | 5.i 65 | 32 12 | 3 - ‖

相信了，（衣呀 呀得 哟） 元宝给你不用找。

杂曲唱腔无固定套路，亦无严格的行当分腔。各曲牌间可自由联缀，灵活变通。最适于具有喜、闹剧色彩的生活小戏。其代表性剧目是含山县含弓戏剧团整理演出的《刘二姑吵嫁》一戏。

含弓戏唱腔音乐除上述“主腔”与“杂曲”两大部分以外，还有三种固定的音乐程式：“引子”，人物上场时用，有唱、白混合与纯唱两种，为散板清唱不被管弦；“登场诗”，是人物上场后自表身世的一种吟唱，亦为散板清唱不被管弦；“尾声”，凡用“主腔”演唱的含弓折子戏在结束时，均以幕后齐唱的吆台形式终场，唱词多以局外人的口吻表示对剧中主人公的同情、祝愿或评价。曲调取自〔大曲〕或〔西宫调〕。各场折子戏尾声的词曲皆不雷同。

含弓戏重唱不重白。道白有三种：韵白（京白），用于整本折子戏。基本是京剧的舞台语言，有一定成份的通俗化；散白（方言白），用于生活小戏。属巢湖一带的方言。与普通话相比，无高平调与卷舌音。一般来说，变字调的声韵基本不变，变声韵的字调基本不变，大体还属“阴、阳、上、去”四声。含弓方言白中还有大量土语、叹词的夸张性运用，极富生活情趣；数白，多见于生活小戏，常唱中夹数、数中夹唱，还有对口干念。数白一般都以板击节相伴，有强烈的节奏感，能与唱腔巧妙和谐地融为一体，各臻其妙。

戏文唱词基本为齐言七字句（二、二、三）或十字句（三、三、四），亦有不规整的七字、十字混合句式。小戏中常见五字句、六字句。来自昆、徽剧本的戏文唱词也均已通俗化。唱词韵辙基本为通行的十三辙，一般为首句入韵，基本无通押现象。小戏中可见仄声韵。

含弓戏早期的坐唱形式只有简单的弓弦乐器伴奏，搬演于舞台后始有文武场。编制约十人左右。文场有：主胡（高音二胡）、二胡、中胡、琵琶、三弦、扬琴及竹笛、唢呐。武场有：板鼓、堂鼓、大锣（此三种由司鼓一人兼），小锣、小钹（分别由吹管、二胡兼）。文武场尚未形成自己的特点。器乐曲牌及锣鼓点多袭用于京、徽剧。吹奏曲牌主要使用的有：〔抱妆台〕、〔柳摇金〕、〔一枝梅〕、〔勒马令〕、〔水龙吟〕等几种。这些曲牌均与徽剧同名曲牌大同小异。

洪山戏音乐　洪山戏音乐是在当地的说唱音乐七字句曲调、十字句曲调的基础上发展而成的。

洪山戏唱腔属曲牌体。曲调质朴粗犷，乡土气息浓厚，由主调与民间小调、山歌、号子组成。据不完全统计，洪山戏的曲调有五十余种，常用的有二、三十种。大致可分为两类：

主调类：包括七字调、十字调两种。七字调有〔七字调〕、〔锣鼓七字〕、〔慢七字〕、〔快七字〕、〔七字联弹〕、〔弦乐七字〕之分；十字调有〔十字调〕、〔慢十字悲调〕、〔十字联弹〕、〔五狱十字〕、〔快十字〕、〔锣鼓十字〕、〔弦乐十字〕之分。〔七字调〕和〔十字调〕均系五声音阶。一般男腔上句落“6”音，下句落“5”音；女腔上句落“3”或“2”音，下句落“1”音。这两类调在演唱时说唱性较强，演唱中常自由地运用虚词、衬字，且咬字较重，没有过多的行腔。例如：

七　字　调

（《双玉蝉》曹芳儿〔旦〕唱腔）

1＝D $\frac{2}{4}$

冯秀芳演唱
肖　辉记谱

中速（♩＝84）

过去之事不再提，你且忘了我(哎)姐姐。今日玉蝉成双又成对，总算我十八年抚养你成人。到如今纵然说明有何用，倒不如吞下银钗赴幽灵。

用起、落板构成唱段，中间由叠句重复，艺人们称为“联弹”。这种以〔七字调〕、〔十字调〕变化发展的联弹，能容纳数十句唱词，可以在唱腔中插入念白，也可以转为念板。有经验的艺人在演唱中可以根据自己的条件表现出自己的艺术风格，达到自由驾驭的境地。故曾有“〔七字〕硬，〔惜阴〕（为曲牌类唱腔）软，要试功夫唱联弹”的说法。例如：

七字联弹

（《李素萍》李素萍〔旦〕唱腔）

1＝C

冯素芳演唱
陈仁华记谱

较自由地

サ i·2 i65 5 i 2i65 6i6 5 3（台 仓才 令才 仓 仓 令才 仓）
家住山东 在 临 清，

i653 2 1 6352 2 5 6.3 53212 1.（台 仓才 令才仓 令仓 乙令乙令 仓）
李 家 大寨 有(哎)门 庭。

2.6 i i 265 i i 26 5i6 3.（台 仓才 令才仓 令仓 乙令乙令 仓）
老爹爹名叫 (噢)陈(呃) 科 举，

（♩＝60）

1/4 3565 | ii65 | 3321 | 1 | 335 | i653 | 5321 | 1 |
老母亲 生下我 姐弟二 人。我名 就叫 青萍 女，

3565 | i653 | 35321 | 1 35 | i35 | 6 | ）0（ |
我兄弟 小名叫作 陶 哥 儿 他的 大名叫 李（旁白）李什么？（素萍白）李、他、他……

（慢）

サ 3335 6565 | 1/4 i65 | 321 | 1 | 3321 | 1 | 3321 | 1 |
（素萍唱）他他他的 他的大名 就叫 李凤 鸣。只因爹 爹 得中皇 榜，

3521 | 1 | 3565 | i i 65 | 3321 | 1 | 3 3 2 i | 3 3 2 i |
降职留 京，贪赃受贿 他将文凭 卖给旁 人。二老公婆 屈死在

3 2 i | 2 765 | 3335 | 65 i i | 6535 | 3521 | 1 | （中 略）
报恩寺 内,(呀) 可怜姐弟 身上无有 银 钱 埋葬双 亲。

2/4 335 656 i | 321 1 | 3565 65 i 65 | 3321 1 | 3565 6 i i i |
实指望 随那人回 故乡 转，又谁知道 将我卖进了 富春院 门。从今后 落入烟花

2 i 2 i 2 i | サ 2 i 2 i 655 6 5 353 2 1 :
来 为 妓(呀),我 的 大 老 爷 (哎)!

i653 1 i 5 i 652 5321 1.（台 仓才乙才 令仓 令仓 乙令乙令 仓 －）‖
你看 我 伤 心 不 伤 心。

十字联弹

（《杨家将》佘太君［老旦］唱腔）

1 = ♭B 2/4

赵小楼演唱
陈仁华记谱

（♩= 60）

（匡 匡 | 令匡乙令 匡）| 6 5 352 | 5221 6065 | 5 6 5 | 5.632 1 32 |
听说是 宋天 子 来 到 府

21 6. |（匡 令匡 | 乙令 匡）| 212 553 | 2221 6 0 | 1.2 3 5 |
上， 佘老 太君 白发苍 苍、手持 拐棍、

2221 6 | 535 1 2 3 | 5326 165 | 5 － ‖
亦步亦 趋 迎 接 宋 王。

杂调类：此类唱腔包含三种类型：以祈神曲为名而沿袭下来的曲调，如：〔娘娘调〕、〔斗宝调〕、〔宝调〕、〔斗法调〕、〔惜阴调〕、〔泼水调〕、〔橹调〕、〔评调〕、〔撒净调〕、〔水平调〕、〔八神咒调〕、〔那摩调〕、〔浪淘沙〕、〔南无调〕；以剧中人物或剧情为名的曲调，如〔七星灯调〕、〔种麦调〕、〔吟诗调〕、〔宝联调〕、〔娘娘调〕；吸收融化的民间小调，如：〔二姑娘倒贴〕、〔王大娘补缸〕、〔孟姜女调〕、〔磨豆腐调〕、〔相思类调〕、〔手扶栏杆〕、〔老淮调〕、〔船调〕、〔杨柳青〕、〔八段景〕。三类曲调经历代艺人不断润色、传唱，久之形成杂调类传统唱腔。

杂调类唱腔结构一般比较严谨，有一定的格律，如：四句体的〔宝调〕、〔娘娘调〕、〔惜阴调〕。一些曲调中出现了变徵（♯4）、闰（♭7）之类的偏音，使曲调具有明显的个性。例如：

宝 联 调

（《三看御妹》御妹〔旦〕唱腔）

1＝G $\frac{2}{4}$

余正梅演唱
陈仁华记谱

慢速（♩＝60）

（0 扎多 | 3521♭721 | 6165 45 | 2327 6561 | 5 56）| 1.2 3（5）|
自 从

6.5 2 5 | 532 2165 | 5 5.3 | 523 553 | 216 5 | 2.1 ♭71 |
降 香 回 府 转。你 形影 不离 我眼 前。睁眼 见你

21♭7 1 | 2.1 ♭71 | 21♭7 1 | 2.1 ♭721 | 6165 45 |
对 我 笑，闭 目 见 你 风采 翩 翩，海 底 捞 月 空 梦

2327 656 | 5 - | 352 1 | 6165 45 | 2327 656 | 5 - ‖
想， 何 日 才 能 再 相 见。

洪山戏中的“锣鼓词”，是将神书故事编成唱词，配以曲调、锣鼓，由一人“坐唱”，是早期做“堂会”和一种形式。如《隋炀帝下扬州》中的一折，共用了八个曲调，是套曲唱腔中比较原始、典型的，对洪山戏音乐的发展有较大的影响。

洪山戏唱腔的男腔结音为“1”，女腔结音为“5”，男女对唱时便构成调式的转换与交替。这种转调使唱腔既有变化又和谐统一。

洪山戏流行区域的语言为北方语系江淮次方言。早期的洪山戏艺人均以当地方言演唱。其语言声调调值见下表：

调　类	阴　平	阳　平	上　声	去　声
调　型	低降调	高升调	低平调	高降调
来安话调值	21	35	22	42
例　字	天　诗	时　平	老　始	世　共

原洪山戏班社曾与维扬班（扬剧）组合，逐渐以扬州方言代替了洪山戏的方言。

传统的洪山戏无管弦伴奏，唱腔的起腔、连接、收腔均由锣鼓伴奏。早期洪山戏的锣鼓无固定伴奏形式，其中主要的是为〔七字调〕、〔十字调〕伴奏的唱腔锣鼓。

【七字锣】

紧接唱腔上句或下句最后一字后半拍起：

0　0台 | 仓.才　乙才仓 | 才仓　乙才乙台 | 仓　- ‖

紧接唱腔上句或下句最后一字后半拍起：

0　0台 | 仓才　令仓 | 令仓　乙令 | 仓　- ‖

接唱腔上句或下句后另起：

仓.才 | 倾　仓 | 乙七　台 | 仓　- ‖

【十字锣】

第一句、第三句，唱腔中前三字后起一锣（仓），紧接唱腔最后一字后半拍起：

0台 | 仓才 | 仓才 | 仓才 | 仓 ‖

第三句、第四句，紧接唱腔最后一字后半拍起：

0 台 | 仓 才 | 仓 才 | 仓 才 | 仓 | 仓 才 | 令 仓 | 乙 令 | 仓 才 |

仓 | 令 仓 | 乙 令 | 仓 ‖

第一句，唱腔中前三字后起一锣（仓），紧接唱腔最后一小节第二拍弱起：

0 台 | 仓七 | 仓七仓七 | 仓 ‖

第二句，紧接唱腔最后一字后半拍起：

0 台 | 仓 仓 | 仓. 七 | 仓 七 仓 七 | 仓 | 仓 | 仓. 七 | 乙 七 | 仓 仓 | 仓 七 乙 台 | 仓 ‖

第三句，紧接唱腔最后一字后半拍起：

0 台 | 仓七七 | 仓七七 | 仓七仓七 | 仓 ‖

第四句，紧接唱腔最后一字后半拍起：

0 台 | 仓 七 七 | 仓 七 七 | 仓 七 仓 七 | 仓 | 仓 七 | 仓 七 | 令 仓 | 乙 七 |

仓七七 | 仓七台 | 仓 | 仓 ‖

并以此为基础衍生出多种变体。后期洪山戏中较多的锣鼓点子多来自京剧等其他剧种。

从二十世纪三、四十年代起，洪山戏的伴奏受京剧、维扬班社的影响，由单一的锣鼓伴奏逐步增添了一些管弦乐器。1958 年来安县成立洪山戏剧团（专业），建立了有二胡、笛、笙、唢呐、琵琶、扬琴、大提琴等管弦乐器组成的小乐队，既保留了纯锣鼓伴奏的原始风貌，又增加了弦管伴奏、锣鼓与弦管同时伴奏的形式。

推剧音乐　推剧的基本唱腔原名“四句推子”。初为民歌，又称“清音”、“一条线调”，1939 年由霍丘传入凤台，与“琴书”及民歌小调“凤阳歌”、“十月空”、“孟姜女”等相融合，并受庐剧、淮北梆子、吕剧等剧种影响，逐渐形成。

推剧唱腔有曲牌类与板腔类两种。

曲牌类：〔四句推子〕及生活小戏中的唱腔（小调）均属此类。〔四句推子〕为四句体，（因其四句一反复，当地方言称“推来推去”，故名）唱腔的起落规律为板起板落。例如：

四句推子（“一条线调”）

（《渔舟配》渔姐［旦］唱腔）

1 = ♭E 2/4

陈敬芝、宋庭香传谱
陈　魁记谱

（大过门）

(尺冬 乙冬 | 仓55 533 | 2.3 22 | 335 32 | 1 2 1 1 | 1.2 3 3 |

2.3 22 | 666 1 | 2.3 76 | 5 5 6 | 356 5) | 31. 2 |
（第一句）忽听 得

3 2 1 1 | 6 1 2 | 5.6 5 3 | 2 - | (1.2 31 | 23 2) |
亲娘妈妈 说 一 声，

356 1 | 1 2 5.3 | 1 2 53 | 2.3 7 6 | 5 - | (56 65 |
（第二句）都没有 小渔姐 听得才 清，(哪)

66 5) | 3 6 1 | 1.2 5 3 | 1. 5 | 3.2 1 7 | (6.5 65 |
（第三句）款金莲 跳 在 舟 船 上，

65 6) | 3 5 6 | 2 7 6 5 | 6 1 5 | 3.5 2 1 | 6 1 |
（第四句）左 手 拉 篷 带 看 风。

3 2 7 6 | 5 - | (55 33 | 2 2 | 5 5 32 | 1 - |
(尺冬 乙冬 仓)

1 2 3 3 | 2 2 2 1 | 2 7 6 | 5 - | 6 5 6 6 | 5 -) ‖

推剧男女角同腔同调。由于演员的音域、唱法、衬词运用各不相同，因此出现了许多结构落音相同，而旋律、节奏、情感大有差异的〔四句推子〕。女腔柔婉抒情，男腔朴实流畅，皆用真嗓演唱。在代表剧目《送香茶》中创有一个长达数十字的垛句，现已成为推剧的一支常用曲牌唱腔。

小调多见于“三小戏”中，曲调来自民歌。〔四句推子〕成为主要唱腔后，小调就作为戏中插曲，现多已变成创腔的素材。常用的有：〔虞美佳人〕、〔二姑娘相思〕、〔穿心调〕、〔观花调〕、〔游阴调〕、〔下河调〕、〔调兵〕、〔下盘棋〕、〔小五更〕及丰富多彩的花鼓歌等。例如：

虞 美 佳 人

（《游春》虞香女〔旦〕唱腔）

1＝D $\frac{4}{4}$

陈敬芝演唱
陈　魁记谱

3 2 6 1 2 - | 565 3 2 1 - | 6165 3 516 5 3 |
虞(哟)美　(呀)　佳　人　(哪)　得　了　病，病在　牙

2321 6156 1 - | 6.5 6 516 5653 | 3 1 2 3 5 2 216 |
床，　(哎)　低　声　小　语　叫声有情郎，(哎　郎　哎)

6 5 6 1 223 2 6 | 1.3 2126 5 - | 3 3 3123 5 2 216 |
妹子　有话　与你　来商　量。(郎　哎)　快快　进　奴的　房，(哎　郎　哎)

6 5 6 1 223 2 6 | 1.3 216 5 - ‖
妹子　有话　与你　来商　量。(郎　哎)。

二十世纪五十年代中，音乐工作者依〔四句推子〕的“旧方块”为基础，吸收兄弟剧种的创腔方法，先后创编了〔四月平〕、〔慢簧平〕、〔重音〕等“新方块”。例如：

四　月　平

（《拉郎配》玉莲［旦］唱腔）

1＝D　4/4

张　羽编曲
杨　敏演唱

板腔类：推剧的生、旦、净、末、丑各个行当都以〔四句推子〕为基础唱腔，虽旋律不同，但总体结构、落音等并无差异。后以基本唱腔为基础，采取节奏紧缩、扯散、变化旋律等手段，并大量吸收兄弟剧种唱腔的结构与旋律，逐步形成了推剧的〔快板〕、〔散板〕、〔导板〕、〔慢板〕、〔清板〕、〔垛板〕、〔紧拉慢唱〕等板式唱腔。例如：

选自《青春》兰英唱段
（张　羽演唱）

【快板】

又如：

选自《屈原》屈原唱段
（张玉山演唱）

【慢板】

3·2 1612 3 - | 3 3 7 6 5· 3 | 6·1 6 5 023 1 2 |
见 桔 树 不 由 我 心 生 诗

3·5 4 3 2· 1 | 2·123 5·4 3·532 1·2 | 3·235 2346 3532 1761 |
意，

2· （32 1612 323 | 04 3432 1761 2） | 3 7 615 6· （4 |
你 好 比

3·432 1217 6·5 656） | 1 3 5 6 1· 2 | 3 6 123 035 1612 |
为 人 师 面 前 站

（5 5 65 |
3·5 7 6 5 - | 4323 5） 3535 6154 | （3·5 612） 3 - 3532 1612 |
立。 开 白 花 甚 朴

（3·6 123）
3 - 035 6 1 | 2·3 1 7 6· （7 | 6·765 357 6 66） | 0 3 5 6 1·276 535 |
素 大 放 香 气， 结 果 实 任 人 吃

0 3 6 4 3·5 217 | 6156 1·2 3·235 2376 | 5 - （下略）
毫 不 拘 泥。

推剧的两类唱腔综合后，仍以〔四句推子〕为主，以小调为辅，重点唱段则采用在〔四句推子〕基础上创造的各种板式连接，如导板—回龙—慢板—原板—快板或垛板——散板或原板。

推剧唱腔旋律多级进、下行，且流畅、抒情、委婉，乡土气息浓厚，适于演唱悲、喜生活小戏。有些剧目也使用伴唱。为了发展男腔，解决男女同调演唱的问题，音乐工作者运用转调的手法，使原来只能在几个音之间活动的男腔得到了较充分的发挥。

推剧唱词的句式多为七字句和十字句，韵脚用十三辙。唱念语音属中州语系，结合

有凤台方言。

伴奏曲牌多取材于民间器乐或民歌，其他则从兄弟剧种移植而来。常用的有：〔游场〕、〔肚里疼〕（有唱词的民歌，又名〔慢游场〕用于戏曲表演）、〔油葫芦〕、〔老岔龙〕、〔凡乙调〕等。

推剧打击乐原沿用花鼓灯的锣鼓点，如：〔长流水〕、〔凤凰三点头〕、〔大收〕、〔小收〕等。成立专业团体后，逐渐被京剧锣经所替代。

推剧在“草台班”演出阶段，伴奏用土制的板胡，还配有京胡、二胡、笛子、唢呐。现在推剧专业团体的乐队是具有拉弦、吹奏、弹拨等乐器组合的十余人左右的小型戏曲民乐队。

凤阳花鼓戏音乐　源于凤阳县郊长淮卫乡（今属蚌埠市），民间简称“卫调”，是在凤阳花鼓歌及凤阳花鼓灯的基础上发展起来的地方剧种音乐。

凤阳花鼓戏的唱腔属于尚不完善的板腔体。〔娃子〕和〔羊子〕是凤阳花鼓戏的两个主要唱腔，在这两个唱腔的基础上又衍化出了〔五字紧〕、〔紧板〕、〔慢赶牛〕、〔大调子〕等不同板式的唱腔，例如：

娃　　子

（《樊梨花点兵》樊梨花〔旦〕唱腔）

朱世化演唱
陈广岐记谱

1＝♭B　2/4

【娃子】（♩=120）

1 - | 0 6 6 | 3 2 | 1 3 | 6 6 5 | 3 2 i |
（嗯）看 东（啊）方（哦）旗 门 皎，

0 6 6 | 5·6 5 3 | 2 1 1 | 1 - | 0 6 6 | 5·6 5 3 |
大 青 旗（呀）任 风（哪）飘，三 军 不 住（告）

2 1· | 6 - | 3·2 3 5 | 5 3 2 | 6 1· | 6 5 3 |
吹 令 号。跑 开 两 匹 青 鬃 马，手 里 使 着

2 1 1 | 1 - | 0 6 6 | 6 3 5 3 | 1 2 1 | 6· 3 |
青 铜（啊）刀，大 唱 三 声（哦）将 命 要。我

6 i 6 | 5 5 3 | 3 3 5 3 | 2 1 | (匡 匡 | 令匡 一令 |
镇守 左营（哦） 金 木 干，（啊）

匡）3 | 6 5 6 | 5 3. | 3 3 i | 3 5 2 ‖
（哎） 镇守 右营 爵木 角。

又如：

羊 子

（《王三姐挑菜》王宝钏［旦］唱腔）

1 = ♭B 2/4
（♩=90）

侯玉成演唱
陈广歧记谱

2 1 2 | 1 3. 2 | 6 1 5 | 1/4 2 | 2/4 5 3 5 | 7 2 7 |
王三姐 直来到 寒窑以 外， 衣褴褛 面带愧

5 6 5 | 5 - | 2.7 6 | 6 6 1 1 | 6 1 5 | 1/4 6 |
粉面难 抬。 奴夫君 去充军 一十八 载，

2/4 5 3 5 | 6 2 7 | 5 6 5 | 5 - | 2 1 2 1 | 6 2 2 |
寒窑里 抛撇俺 闺阁女 孩。 闪秋波 观明白，

2 5. | 2 1 6 | 6 5. | 5 - | 6 1 6 | 6 2 6 |
桃杏 花儿 一齐 开。 花残了 想迎春

2 5 2 | 1/4 2 | 2/4 2 5 5 | 6 2 7 | 5 6 5 | 5 - |
迎春还 在， 人老了 想少年 可能回 来？

2 5 1 | 6 1 5 | 1/4 6 | 2/4 5 3 5 | 2 5 2 | 5 6 5 |
说声苦 珠泪双 怀， 寒窑里 无米面 二无烧

5 3 0 3 | 5 7 2 | 6 5 33 | 6 1· | 6 5 5 | （匡 匡 |

柴， 说 一声（嗒）苦（哇）珠泪 双（哦） 怀 （呀），

令匡 一令 | 匡 0 ） | 5 3· | 5 5 6 | 6 1 2 | 2 2 126 |

（哎） 盼 一 声 （哦） 薛 郎 夫（哇）

（哭皮子）

6 3 1 2 | 2 2 7 | 6 6 5 | 5·6 1 6 | 5 - | 7·2 3 5 |

你 早 些 回 来。（哎 咳 呀）（帮）（啊 咦 哟 嗬 咳 咳

2·3 2 7 | 6 76 5 | 2 7 6 3 | 5 - ‖

哟 咳 哟 哎 咳 呀 哎 咳 哟 哇）

凤阳花鼓戏唱腔的节奏，有的较平稳单一，有的节奏多变，造成活泼跳跃、激动的情感。也有的整个唱腔都近似散板，$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$拍等等参差其间，造成特有的音乐效果。例如：

母 羊 子

（《小五战》薛天宝［生］唱腔）

1 = ♭A

（♩=84）

朱世化演唱
陈广歧记谱

廿 5 - 55· 5 55 5 2 2 - ⋮ 5 5 6 1 5 2 2 6 ⋮

（安） 薛天 宝 进 大 帐（呃） 细（呀）观 分 明，（哦） （嗬）

0 5 5 6 5 5· 5 4 2 | 2/4 2 2 2 5 | 5 4 5 (2) | 2 2 6 | 1 1· 2 |

有 刀 枪 和 剑 戟（呀） 列 排 几 （呀）层。 东 山 墙 直 挂 着

2·1 2 | 6 5 5 6 | 5 5· 4 2 | 2 2 2 5 | 5 4 5 | 1 1 6 |

鞭 抓 锤 锏，西 山 墙 直 挂 着 牛 角 弯 （哪）弓。 这 几 天

1̇ 1̇ 2̇ | 6 5 6 | 3 5 5 6 | 5 5. 4 2 | 2̇ 2̇ 2̇ 5 | 5 4 5 |
没打仗 枪缨锈 坏，鞘瓤里 直锈 坏 二刃 青 （哪）锋。

1̇ 2̇ 6 | 1̇ 1̇ 2̇ | 5 5 6 | 1/4 6 | 2/4 0 5 5 6 | 5 5. 4 2 |
白龙马 困槽头 咴咴乱 叫， 那业畜 就知 道

2̇ 2̇ 0 5 | 5 4 5 | 2̇ 6 2̇ | 6 1̇ 5 | 6 – | 0 6 6 6 |
临阵 事 （呀）情。说声好 武将威 风， 南里反

5 5 4 2 | 2̇ 2̇ 0 5 | 5 4 5 | 1̇ 6 2̇ | 2̇ 1̇. | 1̇ 6 6 1̇ |
北里战 争来 功 名。说声（乃）好（哦） 武将威

6 5 | （匡 匡 | 令匡 一令 | 匡 0） | 1̇ 1̇ 2̇ | 1̇ 1̇ 2̇ 1̇ |
风，（哪） 小唐王 江（啊）山

1̇ 1̇ 6 1̇ | 5 6 6 | 5 0 ‖
（嘀）两手 捧 正。（哪）

〔流水〕，源自〔娃子〕，但不受其词组的严格限制，有更大的自由和可塑性。其结构如下：

起句 → ‖: 上句——下句 :‖ → 落腔

帽子 → 身 子 → 座儿

例如：

小丫鬟一去永没回

（《张梅英观花》张梅英〔旦〕唱腔）

1 = ♭A 2/4

侯 玉 成演唱
陈广歧、树培记谱

【流水】（♩= 92）

（【长锣】略） | 1 6 1 | 1 – | 6 3 6 5 | 5 2 1 | 1 – |
（嗯） 小丫 鬟（啱） 一 去

6 6 5 | 3 2 | i 3 5 | 5 6 5 | 2 1. | 1 - |
永没（哟）回，（呀）此处来了女描眉，

3.2 3 5 | 5 3 2 | 6 1. | 6 3 5 3 | 2 1. | 6 - |
这回不到旁处去，花园浇花走一回。

6.5 6 1 | 5 3 2 | 6 1. | 6 5 3 | 2 1. | 1 - |
闪闪秋波留神看，花园不远莫迟疑。

6.5 5 5 | 6165 6 | 5 7 6 | 6 1. | 6 3 53. | 2 1. |
走马门楼三滴水，有一对二面石狮（尼）紧相

6 - | 6.5 6 | 6 1 5 3 | 1/4 2 | 2/4 6165 6 | 6 1 1 |
陪。又对那大门闪二目，有一幅七字（哟）

3 6 5 3 | 2 1. | 1 - | 5 7 6 | 6.5 5 5 | 5 3 2 |
对联（啱）紧相陪。上一首春前有雨花开早，

2 7 6 | 6 1. | 6 3 5 3 | 2 1. | 6 - | 6.5 6 3 |
配一句秋后无霜也发威。梅英观罢

6 3 3 | 6165 1 | 3 3 | 2 1. | 6 - | 1/4 3 | 3 |
一联对，描花腕探探把门推。描花

3 | 3 | i | 3 | 5 3. | 5 3 | 2/4 2 1 | (匡 匡 |
腕推门格登响亮，（呀）

令匡 一令 | 匡) 3 | 1/4 3 | 5 | 3 | 2 6 | 6 | 3 3 | i | 3 5 2 6 ‖
（嗯）走进来梅香女（呀）描眉。（啰）

〔大调子〕，源自〔羊子〕，整个唱段以十字句演唱，句式亦不受〔羊子〕的限制。

凤阳花鼓戏只有男女角色之别，无行当之分。唱腔多由于不同的唱词结构及唱腔的不同速度而给予不同的命名，如：八句〔娃子〕、十二句〔羊子〕、〔慢赶牛〕、〔五字紧〕等。

凤阳花鼓戏唱腔一字一音者多，一字多音者少，连续十六分音符更为少见。因此长于叙事而较少抒情。

〔五字紧〕、〔紧板〕多表现激昂慷慨的感情。

“哭皮子”是在悲哀痛苦的唱段后面的帮腔形式，又叫“哭皮锣”，演唱时锣鼓随唱腔节奏同步进行，以加强悲剧效果。五十年代起，也用于欢乐激情的唱段。

旧时演唱凤阳花鼓戏的艺人均为男性，为区分角色的性别，女角尾腔常采用六度、七度上行大跳，如：16 5，32 1̇，33 1̇ 等，并采用真假声结合的方法演唱。

凤阳花鼓戏唱腔多以“嗯”、“安”、“嗯哪”开腔，是由于传统演唱仅以锣鼓伴奏而无管弦跟腔，亦因无固定脚本，虚词开腔则便于思考。唱腔的进行中也常加进以上虚词，因此唱腔一般较松散，留有号子的痕迹，并保持着粗犷高昂的朴实风格。唱段的落腔有时不落于主音，如：35 2，35 26，72 6，72 63，造成旋律的不稳定感，以利于唱腔的继续进行。

凤阳花鼓戏流行地区的语言基本属于北方语系，近似普通话。区别在于阴平、阳平调值偏低。蚌埠方言发音短而促、平而直。其语音调值见下表：

调类	阴平	阳平	上声	去声
调型	低平调	中平调	高降升调	全降调
蚌埠话调值	11	33	435	51
例字	天	云	好	望

蚌埠方言最突出的特点是：普通话中的高平调字一律降为低平调，如：香、轻、歌、砖等，在唱腔中都为低唱，否则就是倒字了。

凤阳花鼓戏至今仍只用锣鼓伴奏而无管弦跟腔。打击乐器与凤阳花鼓灯锣鼓完全相同，主要是鼓、锣、钹三大件。其余是小钹、小镗锣和脆锣（俗称“巴狗子”）。未开台前，演奏花鼓灯锣鼓以招徕观众，开台后，就只用〔长锣〕、〔短锣〕、〔哭皮锣〕几种，起前奏、间奏及伴奏的作用。

〔长锣〕主要用于起腔、落腔及演员的上下场。可根据需要延长或压缩。例如：

【长锣】

匡令 匡令 | 匡令 匡令 | 匡令 匡 | 令匡 一令 | 匡 0 ‖: 匡. 个 令匡 | 一令 匡 :‖

‖: 令令 匡 :‖ 匡个 令丁 | 匡 0 ‖: 匡令 匡令 :‖ 匡 匡 | 令匡 一令 | 匡 0 ‖

〔短锣〕主要用于唱腔中间的小过门，亦可用于唱腔之间的衔接过门。例如：

【短锣】

匡令 匡 | 令匡 一令 | 匡 0 ‖；

匡令 匡令 | 匡令 匡令 | 匡令 匡 | 令匡 一令 | 匡 0 ‖。

〔哭皮锣〕主要是为帮腔作伴奏用，锣鼓与唱腔节奏同步进行。例如：

【哭皮锣】

匡个 令丁 | 匡 0 | 匡个 令匡 | 一令 匡 | 匡令 匡 | 令匡 一令 | 匡 0 ‖

凤阳花鼓戏的锣鼓讲究“人跟锣，锣跟人，互为帮衬”。虽然比较单一，但对于突出凤阳花鼓戏的风格起着重要作用。

中华人民国共和国成立后，文艺工作者力图对民间流传的较好唱段进行改革和创新，定腔定谱以及在伴奏上加进管弦乐器，并培养了凤阳花鼓戏的第一代女演员。自有女演员参加演出以来，在唱腔上已有一些突破和发展，旋律显得华丽多彩，节奏上亦有较多的创新，如下例：

三 盏 灯

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

赵芝云演唱
陈广歧记谱

【流水】（♩=88）

5 - | 0 2 5 3 | 2 1 3 6 5 | 5 - | 3 7 2 | 6 5 |

（嗯） 山 前（的小）（嘀 嘀）山 后（哇） 电 灯 明，

0 5 5 3 | 2·3 2 7 | 676 5 | 5 - | 776 5 6 | 653 5 |
幸福的星星撒满村。眼明心亮

5 7 7 | 2 7 6 | 5· 2 | #122 7 2 | 5· 5 | 335 2 |
歌满口，（哇）毛主席的恩情（哟嗬这）比海

2 21 6 #4 | 5 - | 5·6 1 6 | 5 - | 7·2 3 5 | 2·3 2 7 |
深。（哪哎嗨呀呀咦哟嗬咳咳哟咳哟

6 6 5 | 2 7 6 3 | 5 - | （匡 匡 | 匡 匡 | 令匡 一令 |
哎咳呀哎咳哟哇）

【慢板】

匡 0 | 5 - | 3 1 2 2· | 3·7 6 5 | 5 - | 335 2 |
（嗯）电灯（的小）多似（哟）银河

2·7 6 | 3 5 6 | 2 21 | 676 5 | 5 - | 2 2 1 6 |
星，（呀）往事（小）历历涌上心。想从前

666 2 2 | 5 5 6 | 615 5 6 | 2 1 6 | 7 6 5 | 5 - |
咱村里只有三盏灯，穷人（小）屋里露星星。

553 2 | 221 615 | 1/4 6 | 2/4 553 2 | 5 21 | 676 5 |
财主的灯熬干穷人的血，祠堂灯象只狼眼

5 - | 7 2 3 5 | 5 3 2 7 | 6 - | 353 5 | 2 2 2 2 |
睛。磨房一盏豆油灯，（哪）长工推磨打碾

7 6 5 | 5 - | 6 5 6 | 5 5 3 | 2·3 2 7 | 676 5 6 |
到鸡鸣。（啊）

【紧板】

5 - | 1/4 5 3 | 5 | 5 5 | 5 3 | 2·7 | 2·7 | 6 | 5 | 2/4 (匡 匡 |

井岗 山 红 灯 来 指 引,(哪)

令匡 一令 | 匡) 0 7 | 1/4 2 7 | 6 5 | 5 5 | 3 5 | 2 | 2/4 2· 7 6 6 | 5 - |

俺 爹 星夜 就 当红 军。(来 哎咳 呀)

5·6 1 6 | 5 - | 7·2 3 5 | 2·3 2 7 | 676 5 | 2 7 6 3 | 5 - ‖

(帮)(呀 咦 哟 嗬 咳咳 哟 咳 哟 哎咳 呀 哎 咳 哟哇)

由于凤阳花鼓戏长期以来一直为业余性演出,因此凤阳花鼓戏音乐仍保持着较原始的艺术形态。

淮北花鼓戏音乐　淮北花鼓戏唱腔是在安徽淮北地区民间歌舞的基础上逐步发展起来的,以伴奏乐器花鼓得名。

淮北花鼓戏唱腔分:曲、调、娃、瓢(羊)四种类型。

曲:属曲牌体的花腔小调,为生、旦、丑共用,其他行当只唱其中〔过叙子〕一个曲牌。此类唱腔又分为:专用调,有〔赶脚调〕、〔兰花调〕、〔补缸调〕等。生、旦或同行当间的对唱,有〔过叙子〕、〔五字崩〕、〔砍牛橛〕、〔念板〕、〔苦流〕等。民歌,有丑和丫鬟唱的〔卖辣椒〕、〔放风筝〕和〔绣荷包〕。此外,还适当选用当地流行的其他民歌时调。例如:

五　字　崩

(《货郎段》[生]、[旦]对唱)

1=G 2/4　　　　杨玉辉、孙胜方演唱
　　　　　　　　杨　春记谱

(♩=76)

6·1 2 1 | 2 0 | 7·6 5 6 | 1· 0 | 5·5 5 4 | i 6 5 4 |

货 郎 进 大 街, 举 目 把 头 抬, 白 布 搭 天 棚,

432 1 2 | 1· 0 | 333 332 | 1 ·2 3 5 | 2 1 6 5 | 1· 0 |

玉石 铺 大 街, 掌柜的 店房 坐,(嗨 嗨 嗨) 一 街 好 买 卖。

2 1 6 1 | 6 0 2 | 7·6 5 6 | 1· 0 | 554 5 4 | i 6 5 4 |
青菜摆两 溜，（啊）背街搭戏 台， 小锣子一声 响，

3 2 1 2 | 6 1 0 | 3 2 1 2 | 3 0 2 | 1 2 5 6 | 1 0 |
才把戏来 开。 唱出五娘 女，（啊）捎带蔡伯 喈，

6 5 2 4 | 5 4 0 5 | 3 2 246 | 1 0 ‖
唱出三娘 女，（啊）捎带把磨 挨。

调：是淮北花鼓戏音乐中的主调唱腔，属板腔体。有各行当的〔宿州调〕、〔平板〕，生唱〔浍北调〕，旦唱〔口子调〕、〔寒板〕和生、旦通用的〔货郎段〕等。

娃：俗称〔娃子〕，原为一种唱词的结构形式，是“调”类唱腔旋律与“娃”固定唱词相结合而成的曲牌体唱腔，如：〔娃·口子调〕、〔娃·宿州调〕、〔娃·平板〕等。在淮北花鼓戏的〔八句子〕（即独立的短小唱段）和传统剧目中数量较多。

瓤：俗称〔瓤子〕（一称〔羊子〕），原来也是一种唱词结构，属曲牌体。分〔工瓤〕、〔母瓤〕、〔平头瓤〕和〔十三太宝〕四种。在〔八句子〕和传统剧中占有不少数量，如：〔工瓤·宿卅调〕、〔平头瓤·平板〕、〔母瓤·浍北调〕等。

还有一种与〔娃〕、〔瓤〕同样性质的唱腔，艺人称〔黄莺〕。有〔黄莺·平板〕、〔黄莺·宿州调〕、〔黄莺·浍北调〕等。

传统唱腔除上述分类法外，还可按行当和唱腔系统分类。见下表：

淮北花鼓戏唱腔三种分类表

行当分类	唱腔结构分类				腔源、腔系分类
行当	曲	调	娃	瓤（羊）	唱腔系统
生	赶脚调 兰花腔 拴儿调 补缸调 民歌 练子	宿州调 哭腔 浍北调 苦流	宿州调 浍北调	宿州调 浍北调	宿州调 ↑

行当分类	唱腔结构分类				腔源、腔系分类
行当	曲	调	娃	瓢（羊）	唱腔系统
生	货郎段 过叙子 阴司曲	錾子 平板	平板	平板	
旦	赶脚调 兰花调 拴儿调 苦流 哭腔 民歌	宿州调 口子调 卫调 飞板 怀西调	宿州调 口子调 卫调 飞板	宿州调 口子调 卫调	
	五字崩 货郎段 砍牛橛 过叙子 哭门子	平板 寒板 咏红灯·三颠板 念板	平板 寒板 过叙子	平板 寒板	平板

淮北花鼓戏主调有如下几种：〔平板〕、〔宿州调〕、〔浍北调〕、〔口子调〕和〔寒板〕等板腔体的唱腔。它们都是头、身、尾三段体结构。例如：

有我王催马到窑南

（《武家坡》薛平贵［生］唱腔）

张玉坤演唱
杨　春记谱

1 = F $\frac{1}{4}$

【长流水】稍快（♩= 100）

(冬不冬不 | 龙冬 | 尺龙 | 冬冬 | 匡才 | 匡才 | 匡嘟嘟 | 龙冬 | 匡 | 匡.才 |

【平板上下韵】

令匡 | 衣令 | 匡 | 0) | 3 | 6 6 | 6 | 0 6 | 6 6 | 3 |
（哎） 有 我 王 催 马（哎） 到

【毛儿头】

5 | 5 | 6 5 | 5 (嘟噜 | 龙冬 | 匡 | 匡 | 令匡 | 衣令 | 匡) |

窑 南，

3 | 3 6 | 6 6 | 6 | 3 | 0 6 | 6 6 | 3 | 3 | 5 |

(哎) 遇 见了 白 发 老 者 对 我 谈。

【长流水】

6 5 | 5 || (冬不冬不 | 龙冬 | 尺冬 | 冬冬 | 匡才 | 匡才 | 匡嘟噜 | 龙冬 |

【平板腔头】

匡 | 匡 . 才 | 令匡 | 廿 衣令 空 匡) 2 5 5 7 6 5 5

(哎) 有 我 王 催

5 6 . 5 4 5 6 5 5 (冬冬 匡) 2 5 0 0 5 2 5 |

马 到 窑 (嗨)

【平板·顺板】 中速（♩= 80）

2/4 6 #4 5 5 | 0 2 2 5 | 5 5 5 2 | 0 3 | 6 6 6 6 | 6 6 5 |

南， 遇 见 了 白 发 老 者 (哎 他 个) 对 我 谈。

0 2 2 5 | 5 5 5 #4 5 | 5 2 5 . #4 | 0 2 2 2 5 | 5 2 5 | 0 3 |

他 倒 说 寒窑 没 有 王 三 姐， (这个) 武 家 (哎) 坡 里 (哎)

7 7 7 7 | 7 2 7 7 | 1/4 7 6 | 5 | 0 5 6 | 7 6 | 3 | 5 | 5 | 6 5 |

又 去 把 菜 剜。 催 马 来 越 过 了 堰 台 寺， (安)

5 (嘟噜 | 龙冬 | 匡 | 匡 . 才 | 令才 | 衣令 | 匡) | 3 | 6 6 | 6 . 0 | 0 6 |

(哎) 来 到 了 当

【毛儿头】

6 6 6 | 3 | 3 | 7 6 | 5 5 | 5 (嘟噜 | 龙冬 | 匡 | 匡 . 才 | 令匡 | 廿 衣令 空 匡) ||

年的(个) 饮 马 泉。(乃 嗯 安)

娃：是三、三、二的八句体结构。例如：

娃

（《古人名》包头［旦］唱腔）

1 = ♭B $\frac{1}{4}$

杨玉辉演唱
杨　春记谱

（哼）　头走　着（来你）

【直板】（♩= 70）

金秀英，后跟着杨排风，（哼）双

座山下来刘金定。手使着大刀的

王怀女，天门阵前的穆桂英，（哼）樊梨花

提刀才把江山定。（啊）薛金莲（来）（哎）

城头跑马，【毛儿头】（嘟嚕　龙冬　匡　匡．才　令匡　サ才　呆　匡）

（哼）出一个（唠）张四（小）姐（来）她

大闹东京。（哟昂）（嘟嚕　龙冬　匡　匡．才　令匡　衣令　匡）

瓢：是有固定唱词结构而旋律变化反复的唱腔。例如：

瓢

（《三告》李彦明［生］唱腔）

1 = ♭B $\frac{1}{4}$

张玉坤演唱
杨　春记谱

【直板】中速稍快（♩=80）

（哎）听告罢　不由人呵呵冷（哎）笑，

骂一声黄彦忠（哎）做事挡

（哎）道。（哼安）你仗你这个护国丞相，

谋害我二弟，（噢）一母同（哎）

胞。（嗡喂）（这个）前不念（也来）后不焦，

翁婿（这）情长（昂）一旦皆

抛，（嗡完）三日（人来也）分见高低，（咱）

7 6 | 6 3 | 5 3 | 0 | 6 | 3 3 | 3 2 | 2 1 | 7·6 |
等到 明天 （哎）打马 临 （也）朝。

5 5 | 5 6 | 6 3 | 0 1 | 1 1 | 1 1 | 161 | 0 2 | 3 5 |
（嗡完） 说 一声 恼 （来也）恨恼 难消， 哪 怕（嗨）

6 3 | 5 3 | 0 | 3·2 | 3 3 | 3·2 | 1 1 | 1 2 | 3 2 |
你这 个 退 任 阁老， 说一 声（哎） 恼 （来咱）

【毛儿头】

2 2 | 6 | 5·3 | 1 1 | 1 （嘟噜 | 龙冬 | 匡 | 匡·才 | 令匡 |
恨恼 难 消！ （哼哎）

衣令 | 匡） | 6 1 | 1·2 | 3 2 | 1 1 | 1 2 | 3 2 | 3 5 |
（哎 这）单等 着（哎） （这）马 扫

0 1 | 1 2 | 3 2 | 1 2 | 1 1 | 1 | 来呆 | 匡 ）‖
洛 阳 将仇 报（它） 了！（完）
（打 呆 匡

淮北花鼓戏唱腔的音阶有五声、加清角或变宫的六声、加清角和变宫或加变徵和变宫的七声三种。

传统的节拍类型有散节拍的〔散板〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）的〔直板〕、〔飞板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$）的〔颠板〕和有特殊击拍规律的〔寒板〕。〔寒板〕的特殊之处在于：$\frac{2}{4}$记谱，每小节击三响（ X XX | ），故〔寒板〕又称〔三颠板〕或〔大颠板〕。在〔三颠板〕内，每遇“i i 6.i23 | 7656 5 |”曲调时，前一小节分解为四响，加后一小节的板，共五响：“XX XX | X 0 |”。这种变化击板方法活跃了节奏气氛，艺人称之为〔小五板〕，为〔寒板〕的辅助板式。

淮北花鼓戏的演唱特点是大小嗓结合。在长于叙事的唱腔中，旋律的进行多七度、八度（上行），六度、七度、九度（下行）的跳进。大小嗓结合的演唱方法，使唱腔

的高低声区形成鲜明对比。

淮北花鼓戏用中原语言，与普通话较接近，但也有些不同，如：色（sè）读shǎi，国（guō）读guǐ。这类字约一百多个。淮北话的一声近似普通话的三声，二声近似一声，三声近似二声，四声相同。加之丰富的土语和词汇，乡音特色格外鲜明。其语音调值见下表：

调类	阴平	阳平	上声	去声
调型	降升调	高平调	高降升调	全降调
淮北话调值	312	55	435	51
例字	憨	寒	罕	汉

民间艺人曾使用吕剧过门和梆子曲牌，新音乐工作者在传统唱腔的基础上，以本剧种音调或当地民间音乐为素材，编创了新的唱腔过门和伴奏曲牌，伴奏曲牌有吹打、管弦和描写烘托三种，其中专曲专用者甚多，能够通用并能独立成曲的不多。常用的有五十多首。

传统锣鼓分为：闲、舞、唱、表四个类型。

闲：用于开台、招徕观众，是与唱、表和舞蹈无关的“闲点子”，但却是其他锣鼓点的母体。主要以〔三翻子〕为代表，例如：

三 翻 子

2/4 热烈欢快地（♩=100）

冬不冬不 龙冬 | 尺冬 冬冬 | 匡才 匡才 | 匡嘟嚕 龙冬 |: 令匡 令匡 |

衣令 匡 | 令匡 令匡 | 衣令 匡 | 令匡 令匡 | 衣令 匡嘟嚕 | 龙冬 匡 |

匡. 才 令匡 | 衣令 匡嘟嚕 | 1/4 匡 | 2/4 匡. 才 令匡 | 衣令 匡嘟嚕 | 龙冬 匡 |

令匡 令匡 | 衣令 匡 | $\frac{1}{4}$ 才 | $\frac{2}{4}$ 匡才 匡才 | 匡才 匡才 | 令匡 衣令 |

结束句

匡 龙冬 | $\frac{1}{4}$ 匡 ‖ $\frac{2}{4}$ 匡. 才 令匡 | 衣令 匡 ‖

舞：用于“压花场”和“大武场”等各种舞蹈，如：〔凤凰三点头〕、〔狗喝油〕、〔撅尾巴狗〕、〔硬三锣〕、〔加三加七〕和〔拾棉花〕等。舞蹈锣鼓欢快活泼、热烈奔放，演奏风格因人而异，分文、武（或大、小架）两派。文派轻快柔美，武派热烈激昂。

唱：用于唱腔中的伴奏。常用的有：〔长流水〕、〔毛儿头〕、〔苦流锣〕、〔四锣〕、〔软五锣〕、〔软六锣〕、〔正六锣〕、〔加七〕、〔软九锣〕及〔赶脚锣〕、〔练子锣〕、〔兰花锣〕、〔廿一锣〕等。唱腔锣鼓轻柔有余，刚健不足，变化较小。

表：用于身段、动作等表演中的伴奏。有：〔炸黄〕、〔阴锣〕、〔火里炮子〕、〔幺二翻三锣〕等。

本剧种搬上舞台后，又逐渐吸收了京剧和梆子的一些锣鼓。

传统淮北花鼓戏的伴奏均用打击乐器，由演员兼任乐手，无专职乐队。打击乐器除通常戏曲常用的乐器之外，尚有花鼓和铜板。花鼓用槐木自制，小于堂鼓， 大于腰鼓。音色柔和浑厚，无绝对音高，属中音打击乐器，具有伴奏和指挥双重功能。演奏时挎于肩或置于架上。

淮北花鼓戏曾试用京胡、坠胡、笛和秦琴等乐器伴奏，均未奏效。至1957年4月成立宿县淮北花鼓戏剧团，乐队方正式建立。小型乐队有十几人，以高胡、二胡为主奏乐器（遇有激烈、悲愤的唱段加板胡），由琵琶、扬琴、阮、笛、笙、唢呐、中胡、筝等乐器组成戏曲民族乐队。规模大时有配以西洋单管乐器的二十七人乐队，现保留中西混合小乐队。

成立宿县淮北花鼓戏剧团后，1960年开始定腔定谱，生、旦对唱视曲调和演员条件用同度、八度或四、五度转调。编制过门、曲牌。在充分运用传统唱腔的前提下，不断发展新腔，扩大唱腔的适应范围，如：生、 旦所唱的〔宿州调〕和生唱〔浍北调〕，原是有板无眼的〔直板〕，后改编为一板一眼的〔颠板〕。〔寒板〕亦去其凄楚伤感的旋律，换之以抒咏性强、细腻深沉，较为优美的旋律，或为新腔，艺人称〔咏红灯〕。同时借鉴京剧的〔流水〕、〔摇板〕等板式，以传统唱腔旋律为基础，编创出〔平板流水〕、〔平板摇板〕（紧拉慢唱）、〔平板垛板〕、〔宿州调快板〕、〔咏红灯·慢板〕等新的板式。

坠子戏音乐　坠子戏音乐是在民间说唱的单口坠子音乐的基础上，发展而成的。坠子戏的基本唱腔为板腔体，亦有少量曲牌。唱腔中的各板式多为同一腔调的不同变化，风格比较统一。基本唱腔中有：一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的〔平板〕、〔送板〕、〔快寒〕、〔数板〕；一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的〔慢板〕、〔寒板〕；有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）的〔快板〕；无板无眼（艹）的〔散板〕、〔摇板〕、〔飞板〕。曲牌类唱腔中有：一板一眼的〔小黑驴〕、〔云水调〕、〔凤阳歌〕、〔大明江山〕及一板三眼的〔寒清〕。此外，还有一些作为腔头、腔身、腔尾的花腔，如：引板花腔，闸板花腔、三字紧、四字垛、五字崩、〔慢垛〕、〔中垛〕、〔快垛〕以及要板、送板、落散等附属性唱腔。

〔平板〕一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），是最常用的板式。例如：

一日之间事态变

（《唐明皇与杨贵妃》武惠妃［旦］唱腔）

1 = ♭E $\frac{2}{4}$

朱月梅演唱
郑忠良、晨　见记谱

【平板】（头腔）

（大 吃吃 | 52 5 3 | 235 2 7 | 6725 3276 | 5·6 55） | 0 7 5 6 |
一 日

775 675 | 0 6 3 5 | 6 3 232 | （053 572 | 672 675 | 3·532 1 6 |
之间　事 态 变，

（二腔）
2·3 232） | 0 7 5 6 | 275 675 | 0 7 6 | 3·5 2 1 | （053 572 |
蛛 丝 马迹 太 明 显。

（三腔）
672 675 | 3·532 1 6 | 323 21） | 0 3 6 1 | 335 231 | 035 1·2 |
非 是 小妃 我 把 闲 事 来

（四腔）
3·532 7·6 | 0 6 112 | 353 231 | 036 1 2 | 3·2 7 6 | 5 - |
管，劝 我主把 锦绣 江 山 重 眼 看。

（“连口”上、下句）

(05 332 | 1612 553 | 2.321 6123 | 76 565) | 0 6 6 5 | 3 27 675 |

你看那 大唐

037 6#4 | 3. (2 323) | 0 3 5 6 | 7 75 675 | 012 3532 | 1. (6 561) |

美 江 山， 先 王 创业 非 等 闲。

0 6 #4 3 | 6 532 261 | 035 2317 | 6. (7 656) | 0 6 3 5 | 666 6 3 |

想当初 高祖爷 晋阳 起 兵 勇， 推翻了 昏君那 炀帝

0 3 227 | 1. (6 561) | 0 6 6 | 6 6 3 | 0 6 356 | 7.276 6 5 |

夺 取了江 山。 太 宗 皇 帝是 有 道 主，

0 6 1 2 | 5 31 231 | 0 3 612 | 3.2 7 6 | 5 - | (05 332 |

尊 贤 惩恶 纳 忠 言。

（要板）

1612 553 | 2321 6123 | 76 565) | 1/4 0 3 | 3.532 | 123 | (3.532 |

更 有 贤德

1232 | 3) 5 | 561 | 5.6 | #4 3 | 232 | 1 6 | 6 2 | 2 |

长 孙 后，

（闸板）

(553 | 2321 | 661 | 2123 | 1235 | 2321 | 22) | 2/4 0 3 2 3 |

青 史

慢

5.6 3 2 | 3 1 1 | 65 #4 3 | 2 - ‖

留 名 万 古 传。

〔平板〕“四句腔”的男、女腔一般使用♭E调，有时男腔也使用♭B调。四句唱腔的

落音分别为：2（或3）、1、6、5，因此也叫“步步坠”。在节奏上，每句的第一板和第三板均在强拍的弱位置上起唱，落音全为强拍（俗称“闪起板落”），常以

0X XX | XXX XX |、0 X X | X X | 和 X. X XX | X - |

为其主要节奏型。〔平板〕的使用范围最为广泛，不仅宜于叙述，亦能抒情，具有较强的表现力和适应性；速度变化也较大。生、旦、净、末、丑各种行当皆可使用，并有男、女腔之分。$\frac{2}{4}$记谱。

〔慢板〕一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。节奏舒展、旋律辗转曲折，4音的微升很有色彩，抒情性较强，善于刻画人物的内心活动。是以〔平板〕为基础发展而成的。有男、女腔之分。例如：

昨夜晚金殿上

（《李白醉酒》李白〔须生〕唱腔）

1 = ♭E $\frac{4}{4}$

（♩= 96）

张立峰演唱
晨　见、郑忠良记谱

(多落. | 1·6 12 32 35 | 21 23 53 5 | 535 6i 635 32 |

1·2 76 56 1 | 0 5 5·6 32 | 1·2 35 232 17 | 6767 25 32 76 |

503 56 76 27 | 6·7 65 43 23 | 5· 6 56 5) |【慢板】2. 3 76 56 |
昨 夜

1 (12 76 56 1) | 0 53 23 17 | 6. (7 65 35 6) |
晚 金 殿 上

7 61 23 1 | 1 36 1 2 | 3 02 16 12 |
面 君 又 辱 相，

3. (5 32 16 12 | 3 53 556 72 | 6767 23 76 5 |

5 5 32 16 12 | 5 5 32 32 3) | 0 1 6 5 |
回 府 后

6 4 3 27 23 | 5. (6 72 26 76 | 5) 3 6 12 |
人 伴 更 漏 迎 朝

(1.2 76 53 56 |
5 3 2 2 32 | 12 1 - - | 1 53 5.6 72 |
阳。

6767 23 76 5 | 6.1 37 6.7 65 | 3.5 63 232 1) |

0 6 5 32 76 | 5. (6 72 76 5) | 0 6 3 5 |
不 由 人 心 事

6 04 35 2 | 1. (2 35 55 5232 | 1) 63 23 17 |
如 潮 波 荡

(6.6 66 63 5356 |
6 07 2 5 | 3.5 32 13 17 | 65 6 - - |
漾。

111 11 116 12 | 3.3 33 36 6543 | 2 0 0 32 |

7.2 35 323 17 | 6 05 35 6) | 0 56 27 6 |
李 白 我

左思右想，左思右想

慢

右想左思难安详。

〔寒板〕一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），过去习惯以$\frac{2}{4}$拍记谱。只适于表现哀怨、感叹、忧郁、悲伤的情绪。速度较慢，变化不大。例如：

选自《火焰驹》黄桂英唱段
（朱月梅演唱）

（♩=112）

（大大大吃台 仓． 才空仓 来才乙台仓）

（头腔）

婆母娘且息怒站在路口，

（二腔）

听儿媳把真情事细说根由。

（三腔）

想当初李黄两家结亲后，

（四腔）

0 1 5 1 | 2 21 76 5 | 5 1 5 12 | 5 21 7 6 |

也算得门当户对 第一 流。

5 - - - | (5·5 55 2 5 | 65 i6 5 3 | 2·3 21 5 1 |

1· 6 56 5) | 0 2 4 5 | i i6 5 64 | 4 24 6 12 |

不料想贼子当道 出祸

2·5 32 12 1 | 0 i 6 6 | 5· 5 52 4 | 4 53 23 21 |

首， 才害得您一家 人亡家

1· (6 56 1) | 0 2 1 2 | 5 52 5 5 | 5 3 23 21 |

休。 你的儿投亲 到俺的门

23 1 (1 1) | 0 2 1 2 | 5· 5 52 5 | 5 1 2 5 |

首， 老爹爹绝情意 闭门不

7·3 21 7 6 | 5 - - - | （下略）

收。

〔寒板〕由上、下句组成，经常使用上、下句循环反复结构唱段，其时上句落“1”或“7”音，下句落“1”或“5”音。

〔快板〕有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），源自〔平板〕。常用来表现人物发怒、争论、慷慨陈词或欢快的情绪。每句均为闪板起唱，落音在板上（即“闪起板落”）。表现欢快情绪时，多采用顶板起唱。

〔垛板〕分〔慢垛〕、〔中垛〕、〔快垛〕三种。〔慢垛〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），曲调与其余二者不同，长于述说。〔中垛〕和〔快垛〕近于朗诵，适于表现激动、愤恨的情绪。

〔寒韵〕多用于表现人物极度悲伤和苦闷的情绪。节拍虽为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），但个别地方因感情需要，可以自由延长，给人一种“紧打慢唱”的感觉。

〔散板〕多用来表现失望、悲伤和哀求的情绪，伴奏形式有“清唱清补”和“弦随腔走”两种。

〔摇板〕基本上沿用散板的结构形态，同时梆子以 ♩=140 的速度敲击伴奏，造成一种好似有板无眼、急促紧凑的气氛，是“紧打”和“慢唱”的有机结合。常用表现人物内心焦急、紧张不安的情绪。

曲牌：坠子戏的曲牌来源于单口坠子“段子活”中的某些曲调（牌子）或当地民歌小调。所用名称基本依单口坠子原段子而定。如传统坠子小段《小黑驴》中的专用曲牌，即称〔小黑驴〕；〔凤阳歌〕则是吸收安徽民歌所形成的曲牌。

坠子戏曲牌的特点是：描绘、述说性强；表达情绪单一；一种固定的曲调可反复循环；调式色彩各异。

花腔：多为丑脚和彩旦的专用唱腔（其他行当有时也采用）。一般用来表现诙谐、滑稽或愉快的情绪。常见的有“引板花腔”和“闸板花腔”两种。此外，“送板”（多表现苦恼、愁闷）虽在情绪表现功能上与“引板花腔”不同，但由于其在使用位置上与“引板花腔”很相近，故亦归为花腔类。

“引板花腔”，多用于一段唱腔的开始部分，由一个上、下句组成。起唱时，节奏较自由，由慢到快，逐步将唱腔引入规整的板眼（也叫“小起板”）例如：

我的好三弟

（《包公赶考》白翠萍［旦］唱腔）

1 = ♭E 2/4

（引板花腔）

沈艳秋演唱

郑忠良、晨　见记谱

サ (5 -) 55 55 5 31 5 53 | 2/4 2·1 16 | 5· 1 |

我的（那个）好 三 弟 呀，（那 哈 咦呀 嗨 哎

6165 2#4 | 5 - | 5·6 11 | 5·6 11 | 6165 2#4 | 5 57 |

那 呀个 呀 嚎 嗨 那 哈 嗨嗨 咦 嘻 嘻嘻 那 呀个 呀 嚎 嗨 哎

6165 13 | 5 - | (63 53 | 3·11 3 53 | 2321 6123 | 7·6 565) |

那 呀个 咦 呀 嗨）

慢

55 55 5 37 | 6· 5 | 5·5 31 | 13 53 | 5·1 32 | 11 11 |

我的（那个）好 三 弟 你 进 京 去 应 试 呀，（哟 哟 哟 哟 哟 哟 哟 哟

5·i 3 2 | 1 1 1 1 | 6 7 65 6 3 | 5 - | 5 2 5 | 3 5 6 i 5 3 |

嗨 嗨 嗨嗨 嗨嗨 嗨嗨） 我的（那个）三弟 呀， 但愿 你 脱去蓝 衫

2321 6123 | 1·6 5 | 1 3 5·3 | 3 5 6 i 5 3 | 2 3 21 1 7 | 7·6 5 ‖

换（那个）新 衣， 但愿 你 脱去蓝 衫 换上（那个）新 衣。

"闸板花腔"，多出现在一段唱腔的末尾，作为结束句使用。节奏轻快、活泼，多为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。在使用"闸板花腔"之前，常以一个上句的"耍板"来转换节奏（也有省略"耍板"的），实际上"闸板花腔"只是一个下句唱腔。例如：

选自《包公赶考》白翠萍唱段
（沈艳秋演唱）

（基本唱腔略）0 3 | 5 3 2 | 1 2 3 | （3.5 3 2 | 1 2 3 2 | 3） 3 5 |

纵 然是 天 上 （那个）

6 | 6 i | 5·6 | 4 3 | 2 3 2 | 1 6 | 6 2 | 2 | （5 5 3 | 2 3 2 1 |

下 纱 帽，

6 6 1 | 2 1 2 3 | 1 2 5 3 | 2 3 2 1 | 2 2） | 0 3 | 6 5 | 6·2 | 7 6 | 5 |

你 连个 帽 翅

5 5 | 6 | 1·2 | 5 3 2 | 0 5 3 | 2 7 | 6 1 5 6 | 7 6 |

也 捞 不 着（呀）。（哎 哟嚎 那个呀个 咦 呀

5 | 6·1 | 2 2 | 6·1 | 2 2 | 0 5 3 | 2 7 | 6 1 5 6 | 7 6 | 5 ‖

嗨 那 个 嗨嗨 咦 嘻 嘻嘻 哎 哟嚎 那个呀个 咦 呀 嗨）

花腔的特点是：虚字、衬腔较为固定统一；表现情绪比较单一（多为诙谐）；不能连续循环反复使用。

还有一些花腔是为了适应特殊唱词结构的需要而形成的。这些唱腔是临时插入而具有一定附属性的唱腔，如：“三字紧”、“四字垛”、“五字崩”（也叫“五字嵌”）等。它们的曲调和节奏较为固定，但缺乏相对的独立性。

坠子戏在演唱方面，无论男、女都以“大嗓”(即“本嗓”)发音为主。演唱风格有“大、小口”之分。“大口”以庄、宏、刚、厚为重；“小口”则以俏、巧、脆、柔为本。

坠子戏唱腔的起唱方式和落音规律有三种：闪起板落，即强拍的弱位置起唱，强拍落音；黑起红落，即弱拍起唱，强拍落音；板起板落，即强拍起唱，强拍落音，俗称“老顶板”。

坠子戏的大段或成套唱腔的基本结构由腔头、主体、腔尾三部分组成。腔头部分中包括起腔（上句）和还腔（下句），主体部分中的上、下句可循环反复，也可以穿插附属唱腔中的曲牌或腔身，腔尾部分包括〔要板〕（上句）和〔闸板〕（下句）。凡属主体唱腔类型中的各板式，都可以单独使用，而属于插入性附属唱腔类中的腔头、腔身、腔尾中的各部分唱腔则不能单独使用。曲牌类的唱腔有的可以单独使用，有的只有在主体唱腔中才可使用。

坠子戏使用的语言以安徽淮北话为语音基础。四声与普通话的不同可概括为：一声变三、二（声）变一，三声变二、四声同”。其语音调值见下表：

调　类	阴　平	阳　平	上　声	去　声
调　型	降升调	高升调	高降升调	全降调
淮北话调值	312	45	435	51
例　字	昌	常	厂	唱

坠子戏唱词的韵辙为十三道大韵，十三道小辙。大韵的名称是：钦申、焦梢、铁血、啪嚓、扑苏、工声、天仙、丑牛、知西、坡梭、拍灰、排怀、仓商。通常又以“陈小姐家住城南沟西坐北牌坊”十三个例字作标记。小辙即：在大韵平舌音的韵母后面再加上韵母“-r”，形成卷舌音韵（即“儿化韵”）。因“铁血”和“排怀”两道窄韵常作为一辙使用，故过去艺人也称“十二道大韵，十二道小辙”。

坠子戏的唱词为上下句式，词格很讲究，以“巧十字”（三、四、三结构）、“拙十字”（三、三、四结构）和七字句（四、三或二、二、三结构）为常用。其他还有三字紧、四字垛、五字崩等。

坠子戏原无锣鼓，以弦乐伴奏。后为适应戏曲表演形式的需要增加了锣鼓。最早是以粗竹根代替板鼓，演出前打一“头通”，代替传统的“弦桄”（即弦牌子），1946年以后才把锣鼓应用到戏曲表演中来。大多为学习京、梆等剧种的锣鼓点子。随着剧种的发展，配合唱腔（包括文场）的打击乐逐步形成了自己的风格。常用的有：〔平板锣〕、〔平夺头〕、〔寒三锣〕、〔送板锣〕、〔快板头〕、〔摇板头〕、〔散板头〕、〔要板锣〕等，并以南梆子代替了脚梆。

坠子戏的伴奏曲牌来源于三个方面：单口坠子中的“弦桄”和本剧种的传统唱腔；“皖北吹打”和当地民歌；吸收兄弟剧种的曲牌。其调式有宫、商、角、徵、羽五种。常用曲牌有：〔喂鸡〕、〔盼楼〕、〔醉酒〕、〔更衣〕、〔小黑驴〕、〔迎驾〕、〔刑场〕、〔凡调〕等。除此之外，还有各种“压板”。

坠子戏的乐队以大坠胡（见右图）为主奏乐器（俗称“大弦”，形状类似小三弦，共鸣筒蒙以梧桐板），以纯四度音程定弦，里弦为F，外弦为$^{\flat}B$（$\underset{\cdot}{5}$ - 1）。其演奏技巧和伴奏方法主要是闪、颤、腾、挪、滑、揉、顿、悬、包、领、托、垫等。包腔组是以大坠胡为主，配合嗡子、琵琶、古筝等构成四大件。乐队中还有其他弹拨：扬琴、大三弦；管乐：笛、笙、唢呐、长笛、单簧管；弦乐：高胡、二胡、中胡、大提琴、低音提琴；打击乐等乐器。乐队是以民乐为主的中西混合式编制。

嗨子戏音乐　嗨子戏音乐是在洪、淮河沿岸的阜南县流行的“花灯小戏”音乐基础上形成的。初时艺人演唱只用锣鼓伴奏，起腔换气用“嗨”字连接，“嗨子戏”由此得名，

嗨子戏唱腔由“花灯小戏”四句一反复的民歌小调发展成为可唱大本戏的主调唱腔。按传统称谓，可分为主调、花腔（杂调）两大类。唱腔结构为联曲体。

主调：其上下句变化多样，对于喜、怒、哀、乐等复杂情感都能很好地表现。有〔喜娃子〕、〔苦娃子〕、〔老生调〕三种。每种唱腔又有不同的演唱形式和唱法。

腔调的命名具有明显的表情、行当的特色：小生、小旦只唱〔喜娃子〕、〔苦娃子〕类唱腔；〔老生调〕类唱腔多为三生（黑须、苍须、白须）应用；〔八句娃子〕生、旦均可用；老旦用变化了的〔老生调〕；丑脚用变化了的〔娃子〕类唱腔。

〔喜娃子〕$\frac{2}{4}$拍，节奏跳跃，情绪高昂，旋律多跳进上行，曲调明快活泼，多表现喜悦欢快的情绪。有：〔喜娃八句娃子〕、〔喜娃子勾腔〕、〔喜娃子花腔〕等。例如：

喜　娃　子

（《隔帘》祝英台［旦］唱腔）

1＝B $\frac{2}{4}$

稍快（♩＝120）

董国铎演唱
周学忠记谱

（才 才才 | 仓 才才 | 仓 才才 | 才仓 才仓 | $\frac{3}{4}$ 衣才 仓 - | $\frac{2}{4}$ 才）5 |
（嗨）

6 6 | 5 6 i | 2 3 7 6 | 5 6 3 | 0 3 3 | 2 3 5 |
绣 高 楼 （那 得儿）惊 动 了

5 - | 6 5 3 | 2 3 5 | 5 6 i | 3 2 | i - |
祝 宝 川。
（下簧）

（才 仓 | $\frac{3}{4}$ 来台 七来 仓 | $\frac{2}{4}$ 仓才 乙才 | 仓才 乙才 | 仓 仓 | 来才 仓 |

来仓 衣来 | $\frac{1}{4}$ 仓 | 仓 | 仓 | 来来 | 仓 | 来仓 | 来仓 | 空才 | $\frac{2}{4}$ 仓 - |

才）5 | 6 5 | 6 6. | 3 5 | 5 6 3 | 0 6 i |
（嗨） 有 小 九 妹 坐 楼 边， （啊）

2 3 5 | 6 3 3 | 3 5 | 6 3 2 | 3 2 7 6 | i - |
思 梁 哥 不 下 山， 思 哥 盼 哥 肝 肠 断。

0 2 | 3 2 3 | 3 5 | 6 6 | 5 6 3 | 0 2 |

（嗨） 嘴 噙 樱 桃 也 嫌 苦，（喂） （嗨）

3 2 3 3 | 6 3 3 | 6.i 3 3 | 3 2 7 6 | i - | 0 7 6 |

洋糖卷馍 也嫌酸，一去梁哥 见 一 面。 （噢）

6 5 6 | 5 6 i 6 | 5 6 5 3 | 0 7 6 | 5 3 6 5 | 5 6 532 |

俺 府 里 （嗨） 小丫鬟 一声

（上赞）

6 i 2 | 6 - | （仓 仓 | 来才 仓 | 来仓 才仓 | 3/4 衣来 仓 - |

禀 报，

2/4 才） 3 | 6 7 6 | 6 5 3 | 0 3 | 3.2 3 3 | 3 2 3 |

（噢）她 言 讲 （嗨）客 厅 来 了 梁 山 伯，

3 5 2 3 | 5 6 i 6 | 6 5 3 2 | 3 2 6 i | i 6 5 | 2 - | 2 0 ‖

三魂 七魄 不（喂） 周 （帮）全。

〔苦娃子〕2/4拍子。适宜表现思念、凄凉、悲哀的情绪。例如：

苦 娃 子

（《四郎探母》严氏［青衣］唱腔）

1 = ♭B 2/4

董国铎演唱
周学忠记谱

稍慢（♩= 88） 思念地

サ 3 3 3 3 2 1 1 1 2 - - - - 3 2 1 2 6 - - - -

乍 听 得 谯 楼 上 打 罢 了（哇）

3 1 - - - 6 3 1 - - - 5 3 1 2 - - - -（仓 才才 仓）|

五 更 柴，

2/4 2 - | 3 5 3 | 2 3 5 | 5 6 | 5 3 2 1 6 | 0 3 |

（嗨） 小 营 里 （嗨）

5 3 5 3 | 5 3 5 | 2 3 5 | 3 2 1 6 | 3 2 5 | 5 3 2 |

走出来 严氏（小）女 裙 钗。

【下黄钐】

6 - | 6 0 | 3/4 来台 七来 仓 | 2/4 仓才 衣才 | 仓 仓 | 来才 仓 |

（仓 才 才 仓

来仓 衣来 | 1/4 仓 | 仓 | 仓 | 来来 | 仓 | 来仓 | 来仓 | 空才 | 2/4 仓 - |

才） 6 | 6 6 6 | 5 6 i 6 | 5 - | 6 5 3 | 2 1 6 |

（啊） 我 的（呀） 夫（呀）

0 3 | 5 3 3 | 5 5 3 | 6 - | 0 3 | 3 3 3 |

（噢） 他失落 番邦 外， （嗨） 这 一 十

3 5 1 6 | 3 5 1 6 | 5 - | 6 6 | 5 6 6 | 5 - |

五 载 没有 回 来。 行 一 步

6 5 3 | 2. 3 | 6 - | 0 3 | 5 3 | 6 5. |

（嗨） 打 坐 在（呀）

【上黄钐】

3 5 1 6 | i 6 5 | 3 0 | （仓 仓 | 才才 仓 | 3/4 才仓 才仓 空才 |

小营 以 （呀） 外，

2/4 仓 - | 才 0） | サ 5 3 3 5 6 3 5 - - 3 2 3 2

等 着 八 姐 九 妹（呀）

1 2 1 6 0 ⋮ 6 3 5 6 1 6 1 6 i 5 - - - ‖

来问嫂安 泰。

（住板锣）（仓 才 仓）

〔老生调〕$\frac{2}{4}$拍子，音域较窄，给人一种苍老的感觉。老旦也用此调，只是旋律稍有变化。例如：

【老生调】

（前略）5 6 | i 6 | i - | 2 - | i - | 0 3 |

（嗨） 有 老 夫 坐

3 3 | 3 3 i | i . 2 | 6 - | 0 5 6 | i i 6 |

客厅思前 想后，（嗨）想起了

5 6 3 3 | i 6 i | i 2 6 | 5 - |（下略）

心腹事（呀）好不 焦 愁。

主调唱腔节奏比较单一，只有一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）和有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）两种节拍形式。大都是一种板式到底，故节奏平稳，旋律性较强。各主腔之间可互相转换，运用自如。唱、打（锣鼓）、帮（帮腔）三者在无弦乐伴奏的情况下也浑然一体，艺术感染力较强。

花腔：又称花调、杂调。是主腔之外传统小戏唱腔的总称，在正本戏中不用。属花腔小戏的专用调（一个小戏有一至两个专用调）互不通用，戏名亦是调名。例如：

选自《祭塔》白蛇唱段
（董国铎演唱）

【祭塔】

‖:（仓 才 :‖ $\frac{3}{4}$ 仓 才仓 衣才 | $\frac{2}{4}$ 仓 - | 才）6 | 1 1 6 | 5 6 i 6 |

（嗨） 未 张（哎） 口（喂）

5 - | 3 3 2 1 6 | 5 - | 0 0 | 0 3 | 3 3 5 5 3 |

不由（喂） 娘 （嗨） 珠泪 （呀）

1 16 6 | 3 5 53 | 2 - | 21 26 | 5 - | (仓 才 |
双(啊) (帮)流,(喂) (哎) (哎 咳 哎 咳 呀)

3/4 仓 才仓 衣才 | 2/4 仓 - | 才) 3 | 33 53 | 33 216 | 5 - |
(白蛇唱)(嗨) 尊 一 声(啊) 士 林 (哪) 儿(啊)

33 53 | 53 2 2 | 55 5 | (下略)
细 听 为 娘 说 从(哎) (帮)头(喂)。

花腔接近民歌小调，由上、下两句或四句唱腔组成，属曲牌体。宫、商、角、徵、羽调式均有。曲体、调式各异，虚词衬腔多。花腔短小精悍，活泼朴实，曲调丰富，旋律优美，是嗨子戏音乐的重要组成部分。

嗨子戏在唱法上使用真假声结合，除〔老生调〕类唱腔不用小嗓外，其他两种主调唱腔均有假声。传统嗨子戏的演出离不开帮腔，一般为先由登场演员一人独唱，唱至某处，不上场的演员和锣鼓手一齐帮腔。

上簧、下簧是演唱中所用的特殊唱腔，意在给伴奏人员或同台演员一种交待，即用不同的唱法表示要道白、做动作或结束唱腔。连词又称“连句子”，是以三字为一组的垛句。

嗨子戏语言以洪淮乡音为基础，儿尾韵多，如：“唱儿”、“劲儿”、“主儿”（读“准儿”）等等。唇齿音开口发音，如：“饭”读“唤”，“风”读“轰”等等。声母z、c、s 和zh、ch、sh 往往不分，如：“三、山”、“子、止”、“死、史”等。

传统嗨子戏无丝竹，起板、收板、上簧、下簧、帮腔均由锣鼓伴奏。司“三通鼓”者（一人兼大锣、手镲、梆子）为乐队指挥，带领帮腔，并能说戏，很受尊敬。

锣鼓分为三类：唱腔锣鼓，身段锣鼓和念表锣鼓。主调以〔纽丝〕类锣鼓为主，花腔以民间〔十八翻〕、〔长流水〕、花鼓灯锣鼓为主。有些锣鼓点从豫剧和京剧中引进，丰富了嗨子戏的打击乐。

二十世纪五十年代，嗨子戏搬上舞台，除演奏婚丧嫁娶类曲牌外，又向豫剧学习〔欠场〕、〔唢呐皮〕之类戏曲常用曲牌，加上新的创作，初步形成了嗨子戏的唢呐、笛曲牌。

嗨子戏在演花灯小戏时用大锣、扁形大鼓、手钹、小锣四样打击乐器。到草台班演本头戏时，增加了板鼓、牙板、梆子。嗨子戏搬上舞台后，改扁形鼓为堂鼓，同时加添

了吊钹、大缸鼓、木鱼、碰铃、云锣、叫狗等。确定主奏乐器为中音钢丝板胡，吸收了二胡、琵琶、大小三弦、唢呐、笙等民乐器，并加用了大、小提琴等西洋乐器。

1958年阜南县成立嗨子戏专业剧团，专业干部与老艺人密切合作，对嗨子戏的音乐作了一系列的改革：定腔定调定谱，去掉频繁的锣鼓敲打，改用管弦伴奏，创作了嗨子戏唱腔的前奏、间奏和一些曲牌。创造了“压板”、“留板”、“死板”等新的板类。压板、留板、死板是嗨子戏音乐改革中袭用豫剧中的一些名称的板类，不是板式。压板是唱腔的上句；留板是唱腔的下句，做不结束处理。二者均表示暂时中断演唱转入动作或道白，再通过过门接唱。死板则表示唱腔告一段落，不再唱。在主调的几种唱腔如：〔苦娃子〕、〔喜娃子〕、〔老生调〕中，都有压板、留板、死板的用法。还初步解决了一些男女对唱中的问题，丰富了行当的唱腔。

淮北梆子戏音乐　淮北梆子又称沙河调，流行于安徽省淮河以北及沙河流域。属梆子腔系。

淮北梆子戏的唱腔属板腔体，曲调丰富，结构严谨，能细致地表达各种感情。唱腔板式种类繁多，除〔慢板〕、〔二八板〕、〔流水板〕、〔非板〕四大正板外，还有〔勾丝咬〕、〔上板凳〕、〔呱哒嘴〕、〔垛子〕、〔二八联板〕等各种辅助板式。

〔慢板〕一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），旋律优美，速度灵活，格式上有多种变化，唱腔中交织着丰富多彩的“行腔”和“过板”，可表现多种情绪和不断变化的各种复杂情感。唱词由上下句组成，奇数句称上韵；偶数句称下韵。唱词一般是三、三、四词格的十字句和二、二、三词格的七字句，上下句行腔均可伸缩。例如：

莫和你姑爷结仇

（《断桥》白素贞［旦］唱腔）

$1={}^{\flat}E$　$\frac{4}{4}$

王金发演唱
朱士安记谱

【慢板】（♩＝80—100）

(0 0 5 56 | i 7 65 32 | i6i6 i6i6 ii2 i2 | 3332 3212 3.3 33 |

i235 22 55 66 | 5656 55 65 32 | i -) 5 5. | 5 2 2 35 32 |

哭　啼　　啼　（衣）

2 i. 53 26 | 5 - (56 5 | 0 53 2323 2i | 6767 56 35 76 |

把我的官人（哪）怀中抱紧，

青妹姐

莫跟

你姑爷（呀）结仇。

叫青妹

你扶

我断桥亭口，

0 2̇7 67 67 | 45 45 i̇2̇ 65 | 5 - 5 45 | 6 5 55̇ 53̇ |

2̇ - 55 55 | 6 5 5 56 | i̇ -) 2̇ 7· | 7 7 - 6 |
小 姑 娘

6 6 4 5 | (35 35 76 5) | 5· 6 7 6 | 0 6 65 4 |
修 仙 事 细 说 来 由。

(5 5 5 5 |
5 - - - | i̇2̇ 3̇5̇ 2̇i̇ 66 | 5 - - -) ‖

〔慢板〕起腔前有一个六小节的前奏，因击梆六记，故称为“六梆过门”。〔慢板〕的第一句唱腔是〔慢板〕起腔的特有结构，可以伸展和缩减， 不同于以后的上韵唱法，称“头句腔”。上韵和下韵之间的过门，因击梆八记，称“八梆过门”。如果把上韵和下韵连接起来唱，并以此作为唱段的结束句，则叫做“送板”，送板后的过门叫“送板过门”。〔慢板〕速度分慢、中、快三种，均为一板三眼，起腔于中眼，送板落在板上。

〔二八板〕一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），曲调优美，板式规整，顿挫分明，变化多。不但能表现欢快、热烈的情绪，也能表现悲痛、哀伤的情绪。〔二八板〕有〔慢二八〕、〔中二八〕、〔二八连板〕、〔紧二八〕等。这些板式既可相互联结，又可分别成为独立的板式。早期〔二八〕的基本结构如：

选自《寇准背靴》寇准唱段
（朱士安记谱）

【二八板】

（过门略）| 7 7 6 | 2̇ 4 5 | (2̇3̇ 2̇7 | 2̇4 5) | 7 37 |
闻 听 言 杨 郡 马 把 命(啊)

7 - | (76 56 | 7 -) | 5 7 6 5 | 3 2̇ 5 | (37 65 |
丧， 寇 准 忧 虑

3 2 5) | 3 3 3 | 366 5 | (7 6 5 7 | 376 5) | (下略)
好 悲 伤。(啊)

因上下两句加上过门均为八板，故名〔二八板〕。〔二八板〕在长期实践过程中不断丰富，其结构已不再受两个八板的限制。例如：

选自《桃花庵》窦氏唱段
（王金发演唱）

【二八板】

(打 6 6 | 5 5 3 | 2323 2 1 | 553 5 6 | 116 1 2 | 552 5 3 |

2321 7 6 | 5 4 3 | 2) 5 | 2 5 | 5 3 6 5 | 5 (2 76 |
眼 看 着 八月 中秋

57 65 | 5) 5 5 6 | 2 - | 5 7 6 5 | 5 2 7 | 7 (2 76 |
桂 花 开， 那鸿 雁 飞 去

56 2 2 | 7 -) | 0 5 | 2 7 6 | 5 (6 76 | 5) 5 |
紫 燕 回 来。 皆

2 2 7 | 2 7 6 5 | 2 7 6 5 | 4 - | (57 65 | 4 -) |
只 为 虎 丘 山 起 了 大 会，

5 7 6 5 | 6 6 4 5 | 7 6 6 | 5 - | (66 76 | 56 76 |
张 才 夫(呀) 去 赶 会(呀) 离 了 家 中。

7 6 5 | 5 -) | (下略)

根据表达词意的需要，也可将两个以上的上韵和下韵联结起来反复演唱，以最后的一个

下韵作为“送板”。〔二八板〕的速度为 ♩＝80 — 120 。〔二八板〕 的唱词比〔慢板〕的唱词灵活得多，有三、三、四词格的十字句，又有三、三、三词格的九字句，也有许多不规整的句子。

〔流水板〕一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），格式上比较简单，但节奏则比较灵活。旋律轻快流畅。一般由弱拍起唱，最后一个字落于弱拍，这是〔流水板〕最基本的格式。也有由强拍起唱、强拍送板的唱法。〔流水板〕亦可用上、下韵反复演唱。它的上韵都可以作头句腔，这是〔流水板〕与其他板式的不同之处。〔流水板〕最后也用下韵送板。唱词有七字句、十字句和九字句。速度为 ♩＝100 —240 ，例如：

大街卖诗无人问

（《济公传》周明月［小生］唱腔）

1 = ♭E $\frac{2}{4}$

马秀臣演唱
朱士安记谱

【流水板】

(打 打打 | 衣打 衣 | 5 5 | 0 0 | 2 3 2 2 | 7 6 5 |

5 ∨ 6 | 5 5 3 | 2 2 7 6 | 5 3 5 6 | i · 2 | 3 i 2 3 |

i 2 7 6 | 5 5 3 | 2) 5 | 5 i | 5 · i | 5 - |
大 街 卖 诗

2 2 | 2 6 | 6 ∨ 5 | 5 - | (i i 2 | 6 5 5 |
无 人 问，

i i 2 | 6 i 6 5 | 5 ∨ 6 | 5) 2 | 2 6 | 2 - |
身 无 分

2 7 | 2 2 | 6 - | 6 7 | 5 - | (0 5 |
文 急 煞 人。

5 - | 3 5 6 i | 5 i 3 | 2 i 6 i | 5) i | i i |

垂 头

5 . i | 5 - | i 5 | 5 i | i 6 2 | 6 5 |

丧 气 回 家 转，

5 4 | 4 - | (0 5 | 5 - | i i 2 | 6 5 4 |

i i 2 | 6 i 6 5 | #4 6 | 5) 5 | 5 7 | 6 5 |

叫 声 贤

5 4 | 5 - | (5 6 7 6 | 5 5) | 4 . 5 | 6 - |

妻 快 开

6 5 | 5 - | (2 5 7 | 6 5 #4 | 5 -) ‖

门。

〔非板〕无板无眼，节奏自由，属散板类唱腔。一般不长，四、六、八句即转入其他板式。演唱较难掌握，传统上有“有板好唱，无板难行”的说法。〔非板〕上韵多落于“2、4、6”等音，下韵一般落“5”音。例如：

你一生善良空有报

（《画龙点睛》马周〔生〕唱腔）

1 = E

涂国荣演唱
朱士安记谱

【非板】

廿 (打 打 不打. 仓 呆 仓 来七 来 仓 ⁞ 3 - - - 2 2 i - - - ⁞

7 - 6 - 56 #4 - 5 5 5 - - - - - - -) ⁞ i i i 6 6 5 5 - ⁞

你 一 生 善 良

5 5 2 - ┆ (2 5 2 -) ┆ 7 7 6 6 5 #4 5 - ┆
空 有 报， (仓) 宁 愿 孤 寡

♮4 5 6 - 5 5. ┆ (仓 - 仓 3 - - - 3 3 2 2 2 1 - ┆
自 养 身。

7 - 5 6 #4 - 5 -) ┆ 1 1 1 6 6 5 5 5 3. 2
只 说 是

2 5 1 - ┆ 5 1 3 2 5 1 - ┆ (2 5 1 -) ┆ 5 6 4 3 2 ┆
善 恶 到 头 终 有 报，

(2 4 3 2 -) ┆ 7 7 7 7 - 6 6 - ┆ (不打. 空 仓) ┆
为 何 不 容

7 7 7 6 6 6 5 #4 - 5 - ┆ (不打. 仓 - 才 来 仓 -) ‖
无 罪 人。

淮北梆子戏的演唱方法，早期主要是真假嗓结合，本嗓吐字、假嗓行腔。擅长用花腔衬托，行腔可长可短。衬字有啊、咳、哈、来、衣、哪等。传统的演唱可即兴编演唱词、改变韵脚。演唱语言及说白以淮北方言土语为主。

淮北梆子戏曲牌，分丝弦曲牌和唢呐曲牌。丝弦曲牌有：〔杀鸡〕、〔金钱〕、〔苦中乐〕、〔八板〕、〔十翻〕等几十首。唢呐曲牌有：〔五马〕、〔二翻〕、〔朝阳歌〕、〔快慢欠场〕等百余首。

锣鼓经有：〔金钱花〕、〔连城〕、〔长锣〕、〔四锣〕等几十首。

淮北梆子戏乐队早期由八人组成，主弦为狗头嗡子（胡琴之一种），后改为板胡，有两种定弦法：2 － 5 、3 － 6 。文场乐器有：板胡、二胡、三弦或京胡、唢呐（由文场一人兼）。武场乐器有：鼓、锣、钹、小锣、梆子。

中华人民共和国成立后，淮北梆子戏在音乐、唱腔方面变化较大，增加了专职音乐干部，除保持原有的三大件（板胡、二胡、三弦）外，又增加了木管、铜管、小提琴、大

提琴、定音鼓、吊钹、木鱼等乐器。

在唱腔方面，除保留原有的板式外，还使用了伴唱、重唱、合唱，并运用一些作曲手法解决了现代戏中男、女腔的调高关系，对“二本腔”（假嗓）进行了改革，对豫剧其他流派的唱腔也进行了吸收和借鉴，丰富了淮北梆子戏的唱腔。

清音戏音乐 清音戏的音乐是在坐唱的清音（曲艺）音乐基础上。吸收了民歌小调和当地流行的淮词而形成的。其音乐风格很多类似佛曲。

〔四句腔〕是清音戏的主调，也是基本唱腔。结构较规整，属单曲体。一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），速度中庸，长于叙述，例如：

四　句　腔

（传统清音《赏雪》闵直公［生］唱腔）

1＝♭A $\frac{4}{4}$

李梓村演唱
徐援朝整理

慢（♩＝44）（大起板）

(3 6.i 556 35 | 2312 3532 1.6 11 | 235 231 235 2161 |

5.6 5356 ii3 2i6i | 5.6 i.ii6 5.6ii 653 | 2.1 22 3523 556 |

3.56i 556 3.56i 6532 | 1.235 216 1.6 112 | 33 36i 56 5653 |

2 2 3532 11 51 | 235 231 235 2161) | 5 i 5 - |
（起腔句）闵直公

5 5 3 2 2 i 6 | 5 - (5.6 556 | 3523 556 ii3 2i6) |
府门外

2 5 2 - | i.2 3 5 2.i i 6 | 5 - (5.6 55 |
上了车，

（二句腔）

3523 556 113 216) | 2 5 5 2 1 | 1 1 5 - |

恭叶长 他请我

(32 31 23 21) | 5 32 2 35 | 2 21 1. 6 |

吃酒 赏 雪。

5. 3 3.2 11 | 2. (1 2123) | 61 65 5 - |

暑 往

1. 2 65 61 | 5. 2 32 3 | 3 - 5 - |

秋 来 黄

1 - 1.2 12 | 3. 5 3 1 | 6 5 3.2 12 |

叶 飘，

3. (5 3212) | 2 5 5 - | 5 3 2 - |

一 年 四 季

(3.2 31 23 21) | 2 5 0 5 | 5. 3 25 32 |

有 八 节，

1 - 1.2 35 | 2. (121 23) | 2 5 5 - |

闵 损

5 3 5 2 1 | 3 3 2 1 | 1 25 21 16 |

闵 花 头 引 路，

5 - (5.6 55 | 323 556 113 216) | 3 3 2 1 |

也 不 枉

i i 2̇ 6 5 | (3·2 3 1 2 3 2 1) | 2 - 0 5 |
我闪门 (哪) 教 子

(截煞板)
2̇·i i 6 5 - | 3 6 5 6 5 3 | 2 - 0 0 ‖
切。

〔四句腔〕演唱时旋律的处理有较大的灵活性，每句唱腔又有多种不同的变换唱法，如：双煞、单煞、截煞、小煞板、飞板、哭板等。起腔过门为大起板、八板和花八板等几种。"大起板"是传统清音的主要起腔过门，速度很慢，使用不便，故由"大起板"演化出"小起板"，因其共有八小节，亦称"八板"。"八板"结构简练，比"大起板"速度快。与起腔句结合时，一般比起腔句约快一倍。例如：

选自《白蛇传》许仙唱腔
（张洪奎演唱）

（𝅗𝅥＝80）
(0 0 6 i i 6 | 5 6 i 6 5 3 5 | 2 - 3 5 3 5 | 6 i 5 6 5 3 2 |

1· 6 1 1 | 1 5 i 6 5 3 5 | 2· 3 1 1 | 2 1 3 2 1 2 3) |

（起腔句）（前𝅗𝅥＝后♩）
5 i 5 - | （下略）
春 光 好

〔四句腔〕的"住板"有：小煞板、截煞板和双煞板三种。小煞板、截煞板多用在一般唱段的结束句。双煞板多用在大段唱腔或者尾声唱段的结束。小煞板以"6"音结束。例如：

选自《追舟》艄公唱段
（段霞光演唱）

（♩＝84）
（前略）3̇ 3̇ 5̇ 2̇ 3̇ 2̇ i | i 2̇ 6 5 - | 3 5 3 5 6 i 6 5 |
再 添 上 三 钱 当 酒

5 · 3 2 5 | 35 32 1 · 2 | 6 - (61 65 |
钱。

61 65 3·2 35 | 6 - 0 0) ‖

截煞板以“2”音结束。双煞板由一对完整的上下句构成，落于“1”音，接住板过门至“5”音结束。例如：

选自《永乐观灯》店家唱段
（张俊明演唱）

（♩= 110）

6 - 5 · 3 | 6 6 5 · 3 | (61 65 61 65) | 65 6 - 1 |
待 身 还 回（呀） 店 房

6 · 5 5 5 | 3 2 35 23 | 5 - - - | 5 - 0 0 |
去，（呀）

6 · 1 6 5 | 4 · 3 2 - | 2 · 3 5 5 | 0 1 3 · 2 |

1 - 23 23 | 56 1 1 (1 65 | 1 1 1·2 55 | 11 22 11 25) |

5 · 1 5 - | 0 5 - 32 | 1 · 0 35 65 | 1 - 6 5 |
单 等 表 弟 报 （嗯） 马

0 0 1 - | 0 1 6 5 | 1 - 6 5 | 2 35 2 - |
回。

2 23 5 - | 0 1 3 · 2 | 1 1 - 1 | 5 · 6 1 1 |

1 5 56 32 | 1. 6 1 - | (6i 65 6i 65 | i i i i |

3 5 62 76 | 5 - - -) ‖

清音戏的唱腔经常使用"X X X"、"X X - X"的切分节奏，唱腔中四度以上的上下跳进到处可见。前后倚音、上下滑音的运用更是其独特的润腔手法。例如：

选自《井台会》李三娘唱段
（章雅林演唱）

5 i - 5 | 5. 3 2 3 2 i | i 6. 5 - |
眼 望 着 邠 州 城

(3·2 31 23 21) | 5 2 2·i i 6 | 6 - 6·5 5 i |
珠 泪 悲 啼。

3 - 2. 1 | 2. (1 21 23) | (下略)

清音戏的语言属中原语系，使用中州音韵，十三道韵辙，上仄下平，按地方方言合辙押韵。唱词多为十字句、七字句，偶有五字句和垛句。

太和方言语音调值见下表：

调类	阴平	阳平	上声	去声
调型	低平调	低升调	低平调	全降调
太和方言调值	11	24	22	51
例字	春	阳	好	艳

清音戏因形成剧种较晚，尚没有属于自己的吹奏曲牌和锣鼓经。伴奏曲牌有些源自民歌小调，如：〔咳嘛呕〕、〔淮词〕、〔穿心调〕、〔太平年〕、〔满江红〕、〔上河调〕、〔下河调〕、〔罗江怨〕、〔叠断桥〕等。

传统清音的曲调比较单一，唱腔音乐很不完善。1958 年8 月，太和县清音戏剧团成立后，音乐工作者为丰富清音戏的唱腔，创作出〔小生调〕、〔老生调〕、〔小丑调〕、〔快流〕、〔慢流〕等专用曲调和新腔板式，既保留了传统清音的韵味，又使之有逐渐向板腔体发展的趋势。例如：

触情添愁愁更深

（《恩仇记》卜巧珍［旦］唱腔）

1＝A $\frac{2}{4}$

（♩＝72）

方绍墀编曲
李映月演唱

他二人如漆似胶多高兴，可叹我孤寝孤枕伴孤灯。恼恨这留华一时催人老，卜巧珍触情添愁愁更深。

清音的打击乐器过去主要是由月鼓（近似板鼓，体积略小，鼓面平而薄。演奏时鼓面向外，直立于右膝）、引磬、钵盂等法器组成，有浓厚的宗教色彩。它们仅限于用来掌握节奏，给唱腔作色彩性的衬托。打击乐器完善后，原来的法器即被淘汰。

传统清音的主要伴奏乐器是坠胡（坠子）、三弦、琵琶、筝，俗称“四大件”。坠胡为主弦，筝最能表现清音的特色。形成剧种后，又陆续充实了二胡、笛子、闷笛、笙、

大提琴等中西乐器。伴奏人员一般在十人左右。

曲剧音乐　曲剧源于河南省，二十世纪三十年代初先后流入安徽省临泉、界首、阜南、阜阳、太和、涡阳等县。

曲剧音乐属曲牌体。现有唱腔曲牌一百余种，如：〔阳调〕、〔慢垛〕、〔上流〕、〔诗篇〕、〔纽丝〕、〔快阴阳〕等。后来又吸收了河南越调、河南梆子的〔捺子〕、〔滚白〕、〔紧拉慢唱〕等板腔体音乐的腔调、板式。

曲剧曲牌多为七声音阶，有徵、宫、商三种调式，其中徵调式最多。

曲剧唱腔的旋律进行，一般高起低落，感伤格调浓烈；以四、五度跳进为主干；“$\sharp 4$、$\flat 7$”两个音一般须分别上行解决到“5”和“$\dot{1}$”音；“4”音出现时，转调感觉鲜明。例如：

选自《李素萍》李素萍唱段
（郭立仙演唱）

【阳调】（♩=60）

1231 2 | 23 21 | 251 125 | (551 2765) | 2·6 1 | 151 15 |
这狗官 被说得 恼羞成怒，要对我 受苦女子

552 211 | 1 (56 55) | 0 1 51 | 15 355 | 312 211 | 1 (12 521) |
动大刑。既是打 为什么他 又不打？

0 1 665 | 51 5· (515) | 0 2 5 | 521 76 | 656 5 |（下略）
拉来 拉去 为何 情？

又如：

选自《女队长》老书记唱段
（郭立仙演唱）

【慢垛】（♩=58）

226 1 | 112 421 | 276 54 | 4 (2421 1654) | 0 6 61 6 | 145 654 |
你别听 歌声都是 一个 音，要知道 唱歌 人是

6.5 2432 | 1 (216 561) | 0 4 44 | 532 21 | 6.5 61 | 6 − |
什么心。有些人 嘴里也唱 社会主义 好，

i 35 321 | (6165 321) | 0 i 1616 | i 45 654 | 53532 2 12 | 1 - | (下略)
实际 上 实际上 他与 咱 不 是 一路 人。

曲牌联缀方式主要有单曲体和联曲体两种。单曲体指用一支曲牌反复演唱构成唱段；联曲体即自由地联结诸曲牌构成唱段。此外，采撷若干曲牌的一部分拼凑新腔（集曲）的方法也日益发展起来。曲体结构一般都遵循"散→慢→快→垛→散"的规律。

曲剧流入安徽后，主要受语言和群众欣赏趣味的制约，逐渐形成自己的特色：糅进了"坠子"的旋律韵味和曲体结构，发展了〔垛板〕唱法；例如：

选自《李素萍》李素萍唱段
（郭立仙演唱）

【哭书垛】（♩=96）

0 4 4 4 | 2·4 2 i | i 2 4 | (i·i i 4) | 2 2· | 0 i 5 |
我 好比 一只 孤舟 水上 漂， 船 到 江 心

i·5 552 | 1 (51 | i·5 552 | 1 51) | 0 i 5 | 5 5 |
失 了 篙， 有 一 日 来

5·4 4 | (i·i i 4) | 0 i 5 | 5 5 | 5 2·1 | 1 (11 |
无 一 日， 有 上 梢 来 无 下 梢。

i·5 552 | 1 51) | (下略)

旋律以级进为主，音阶中出现新的变化音"#i"，曲折柔和；例如：

选自《盘夫》严兰贞唱段
（郭立仙演唱）

【阳调】（♩=92）

0 7 #i 7 6 | 6 6 5 (5 6 5) | 7· 5 6 6 5 5 |
独 坐 楼 台 细 思 忖，

5 (56 27 65) | 16 3 232 1 | 1 61 27 65 |

想起终身

#4. 3 23 1 | 1 (56 65 5) | 0 1 27 65 |

暗沉吟。我本

35 6 (656) | 35 6 323 1 | (61 63 23 1) |

相府千金女，

0 61 23 76 | 75 6 (656) | 0 61 3 35 |

自幼惯养俺在闺

5211 1 | 1 - (下略) |

门。

使用作曲手法突破原曲牌曲式结构，丰富、增强其艺术表现力；例如：

选自《访松江》周夫人唱段

（郭立仙演唱）

【慢阴阳】（♩= 56）

223 1 | 5 - | 5 61 | 1. 2 | 531 65 | 3. 5 |

一阵阵狂风劲吹，

21 2 | 2 (21 612 | 021 6156 | 116 55 | 532 1232 | 112 3235 |

2321 2156 | 1 15) | 232 2 | 5 - | 5 1 | 1. 2 |

一团团柳絮

5.1 65 | 32 1 | 53 221 | 1 (10 | (过门同上，略) | （变化部分） 02 22 |

纷飞。叹老爷

2 - | 2 5 | 5 - | 1 · 2 | 5 6565 | 4 · 5 3 |
冤 沉 海 底，

3 (32 123 | 过门略) | 232 i | 5 - | 5 i | i · 2 |
俺母 女 何 处

i5 #43 | 232 1 | 5 3 221 | 1 - |（下略）
存 身?

伴奏、过门技巧性很强，如主胡大弦的拨弦、大揉、飞弓、涩弓等弓指法，其效果是音符稠密，旋律流畅华美，常与唱腔形成支声复调。

曲剧的器乐曲牌有丝弦曲牌和笛牌两类。丝弦曲牌有〔大起板〕、〔祥符调〕和三十余种“大调曲子板头曲”（如〔闺中怨〕、〔打雁〕等）。后从京剧、豫剧中吸收了〔小游场〕、〔苦中乐〕、〔夜深沉〕等。曲剧笛牌均从京剧或豫剧中拿来，如〔菠菜叶〕、〔欠场〕、〔点绛唇〕等。

曲剧的打击乐传统上只有手板，走上舞台后，主要套用了京剧的打击乐器编制及锣鼓经。在唱腔中也临时配一些锣鼓，但不成系统。

在“高跷戏”阶段，曲剧乐队只有大弦、手板两种乐器，演员边奏边唱边舞。登上舞台后，乐队和演员才明确分工，并增加了三弦、琵琶、筝，构成“四大件”。中华人民共和国成立前后，又陆续增添了嘟噜胡（或称“软弓京胡”。尺寸与京胡相同，但弓杆系窄竹片制成，弓尖部分薄而软，演奏时发出“得儿、得儿”的声音。）、四弦、二胡、中胡、大胡、扬琴、唢呐、笙、笛诸乐器。“文化大革命”时期又引进了西洋管弦乐器，发展为中西结合的中型乐队。现仍以大弦、琵琶、古筝、二胡、笛子等小型民乐队为主要伴奏形式。

表　　演

安徽地方戏曲，传统表演技艺精湛，历史源远流长，明嘉靖年间，徽州、青阳腔广为流传，遂有“太平、石台梨园几遍天下”（明王骥德《曲律》）之称，至清乾隆年间，又有“安庆色艺最优”（清李斗《扬州画舫录》）的美誉。安徽地方戏曲种类繁多，表演风格各异，具有宗教戏曲、地方大戏、新兴的地方小戏之类别。

具有宗教色彩的戏曲，无职业班社和专业艺人，表演简单朴素，如流行皖南池州地区贵池一带的傩戏，至今还戴着面具表演，没有形成固定的行当和系统的表演程式，能表演一些摹拟生活动作的舞蹈，如：打鸟、舞伞等。有些演出还穿插一些杂技表演，虽然这些表演往往不大结合剧情，但却技艺高超，很能吸引观众，目连戏就是此类演出的杰出代表。这类戏曲多在庙台、草台演出，表演古朴、粗犷，演出形式灵活，时间可长可短，常在演出中穿插大量的民间杂耍和歌舞节目，如：盘台、盘彩、竹马舞、故事灯等。由于在演出中多出神弄鬼，有固定的习俗和仪式，所以，这类戏曲具有强烈的宗教色彩。

地方大戏以青阳腔、徽剧为代表，表演技艺成熟。明代“徽州旌阳戏子”就以“剽轻精悍、能扑跌打”著称于世（明张岱《陶庵梦忆》），清代徽班演出风靡大江南北，有“无石不成班”之说，乾隆年间四大徽班相继进京，各展技艺所长，曾夺魁于京城舞台，形成北京“戏庄演戏必徽班”、“戏园……亦必以徽班为主”（清杨懋建《梦华琐簿》）之盛况。同时，徽剧在南方亦广泛流传，久演不衰，促进了南方诸省地方戏曲舞台艺术的发展。

徽剧在表演艺术上善于兼收并蓄，撷采诸腔之长，演出容量大，表现力丰富，能以多种声腔来表现各种复杂情绪，能以多种表演技艺来塑造舞台人物形象。它既能演历史题材的大戏，如：《七擒孟获》、《八阵图》、《水淹七军》、《龙虎斗》等；又能演生活小戏，如：《骂鸡》、《踢球》、《闹灯》等。生旦排场戏演得委婉细腻，如：《赠剑》、《断桥》、《醉酒》等；武打戏演得火爆炽烈，如《烈火旗》、《英雄义》、《八蜡庙》等。徽剧表演形式亦灵活多样，可分可合，可大可小，散出单折戏和整本连台本戏均可以演出。由于演出题材广泛，涉及各类人物较多，因此徽剧的脚色行当，有一套完备的体制，号称“十大行，百人档”，如：《千里驹》、《对金刀》、《闹江州》、《铁笼山》等戏，都是十行俱全，有多种群“档子”开打表演场面。

徽剧表演历来重视功底扎实，技术全面，阵容整齐，色艺兼优，歌、舞、乐、白高度综合，要求演员表演能文武，昆乱不挡，唱念做打俱佳。它既重排场，讲究舞台艺术完美，以“三十六顶网子会面，十蟒十靠，八大红袍”来显示班社阵容强大和行当齐全，又重视表演朴实、粗犷。舞台动作强烈鲜明，技术性强，既讲究人物亮相和舞台画面的雕塑美，又重视平台、高台的武功表演，在一些戏中还有不少特技表演，如：耍牙、顶碗、窜刀、吐火、玩杠子等。

地方小戏多在清乾隆以后形成，其表演形式主要植根于江淮地区民间歌舞和说唱艺术基础之上，也适当地吸收借鉴了徽、京大戏的一些表演技巧。这类戏曲大都是从“坐唱”、“唱门子”、“唱地摊”开始，逐步过渡到化妆登台表演。在表演形式上基本上有两种：一是用花腔小调演唱的歌舞小戏，一是用剧种主调演唱的故事性较强的整本大戏，擅长叙事抒情，间或穿插一些歌舞和科诨，富有人情味和民间色彩。其脚色行当多是从“二小戏”、“三小戏”开始，随着整本大戏的上演，剧目不断地增多，并受地方大戏的影响，脚色行当体制才逐渐趋于完善。

安徽北部和南部地方小戏的表演风格明显不同。北方剧种表演粗犷、奔放，具有浓烈的淮北乡土气息。这种风格的形成，与当地人民的性格、生活习俗及流行的民间歌舞艺术密切相关，如：泗州戏、淮北花鼓戏等皖北剧种的基本身段“压花场”，与花鼓灯中的歌舞表演大体相似，有着不可分割的血缘关系。南方剧种表演细腻、委婉，富有山乡水泽的田园风味和明快的生活情趣。这种风格的形成，亦与当地风土人情及流行的跑旱船、挑花篮、旱船舞、小车舞等民间歌舞息息相通。如：黄梅戏、庐剧、皖南花鼓戏都有自己的“扇子花”、“巾帕花”等舞蹈身段，并伴以欢快的锣鼓，载歌载舞，流畅抒情，具有粗犷朴实的地方色彩。

安徽地方小戏表演大都擅长载歌载舞，在歌舞中表现人物性格和人物关系，轻松活泼，富有情趣，如黄梅戏《夫妻观灯》、泗州戏《打干棒》、皖南花鼓戏《扫花堂》、庐剧《观画》等。表演动作摹拟真实生活，极少程式化，即使像庐剧《借罗衣》和泗州戏《走娘家》中的跑驴舞蹈身段，也十分讲求源于生活，而又高于生活。虚拟的动作表演，要求准确、生动，维妙维肖。演出中善于通过大段咏唱和生动、形象的语言来刻画人物性格，抒发人物内心情感。如黄梅戏和庐剧《小辞店》，泗州戏《王二英思盼》等，全剧从头唱到尾，唱腔优美动听，语言俏丽多彩，细致入微地表达了剧中人物的复杂感情。扮演各类人物一般不受行当和程式的严格规范，表演自然、朴实，具有浓厚的民间色彩。如黄梅戏《天仙配》的七仙女和董永，《女驸马》的刘文举，庐剧《三元记》的秦雪梅，泗州戏《杨八姐救兄》的杨八姐等，都很难用一个脚色行当来加以规范，即便是扮演王公大臣，表演上也总带有一些民间土味。

中华人民共和国成立后，安徽各地方戏曲剧种，在表演艺术上都有不少创造，也都先

后建立了导演制度，舞台艺术日臻完整统一。

脚色行当体制与沿革

徽剧脚色行当的体制与沿革　在脚色行当上，徽剧全面继承了“徽池雅调”的脚色行当体制，同时又吸收了昆曲、弋阳腔的分行特点，并受到目连戏的深刻影响，清乾隆以前，就已分为末、生、小生、外、旦、贴、夫、净、丑九行，徽班艺人称之为“九顶网巾唱闹台”。乾隆以后，在徽商经济的支持下，徽剧进入了全盛时期，脚色行当体制又有所发展，分为正生、老生、小生、大花、小花、二花、四花、正旦、花旦、作旦、武旦、老旦等行。这时期由于班社演员众多，又开始在大行里分出一些小行，如：红生、武老生、武小生、武二花、武丑等，原有末行改设在杂行。嘉庆期间，徽剧中历史和战争题材的剧目增多，脚色行当体制又一次演变，细分为老生、老外、副末、小生、武生、武老生、正旦、花旦、作旦、老旦、武小旦、三梁旦、大花脸、二花脸、三花脸、四花脸、杂行，共十七行，徽剧艺人称作：六个白面、四个花（脸），六个包头，半个武行才当家。”道光、咸丰以后，北京的徽剧逐渐演变成京剧，南方的徽剧随着徽商经济的减弱，庞大的班社也大部分划分成三、五十人的小戏班，脚色行当也进行了相应的归并，逐渐固定为近代的十大行当，即：正生、老生（文武）、小生（文武）、大花、二花、三花（丑）、正旦、花旦、老旦、武旦。末行归老生行，外设杂行，专门扮演宫女、院子、中军等龙套角色和老虎，狗形之类及打武行，同时还兼管衣、帽、刀枪旗把箱等杂务。脚色行当表面上看少了，但要求更高了，每行演员在掌握本行之外，还要求能另外兼学一行或其他几行，尽量做到演员技艺全面，戏路宽广，唱念做打俱佳，文武昆乱不挡。

由于徽剧是一个多声腔的剧种，昆乱兼唱，花雅同班，因此，有些徽班还可按戏路子划分脚色行当，如：擅演昆曲的徽班，有昆腔生行当；经常演三国戏或列国戏的徽班，则突出了红生、红净行当。有的大班社演员众多，又在大行中分出一些小行，如：净行中有黑面、白面、绿面之分；小生行中有巾生、冠生、翎子生之分等。此外，徽剧中武戏较多，打武行也是一个重要的脚色行当。各个不同历史时期，徽剧的脚色行当体制虽然有所变化，但是基本上仍然规范为十大行。

正生：又称须生，多扮演中年男子，表演以唱工为主，同时亦要有做、念功夫。唱、念讲究气足调高，吐字有力，嗓音宏亮。做工讲究稳重大方，有一定的工架和风度，并能兼演一些红脸戏。所扮演的角色，如：《斩经堂》的吴汉，《水淹七军》的关羽，《四郎探母》的杨延辉，《八阵图》的诸葛亮，《白云山》的张良，《蓝关渡》的韩愈，《龙虎斗》的赵匡胤等。老生（分文武）：多扮演中、老年男子，表演要求是唱、念、做、舞并重，还要具备扎实的武功基础和靠把功夫。文戏所扮演的角色，如：《举鼎观画》、《跑城》的徐策，《扫松下书》的张广才，《追韩

信》的萧何，《打金枝》的郭子仪，《南天门》的曹福等；武戏所扮演的角色，如：《三挡》的秦琼，《定军山》的黄忠，《太平桥》的史敬思，《一箭仇》的史文恭以及《花果山》的孙悟空等。小生（分文武）：多扮演青、少年男子，唱念要求真假声结合，刚劲而又秀美，身段动作表演讲求儒雅潇洒，风流倜傥，并能掌握一定的翎子功、把子功及翻滚跌扑等武功技巧，达到唱念做打并重。文戏所扮演的角色，如：《银桃山》的周珠明，《凤凰山》的海俊，《一枝梅》的梅魁，《奇双会》的赵宠，《打金枝》的郭暖，《太白醉写》的李白，《巧姻缘》的孙润等；武戏所扮演的角色，如：《临江会》的周瑜，《白门楼》的吕布，《淤泥河》的罗成，《双吊箭》的王伯党，《红桃山》的花荣，《出猎、回书》的刘承佑等。大花：又称净，分白脸、黑脸、花脸、红脸。表演上以唱为主，要求声音洪亮，有炸音；做工讲究雄浑凝重，气宇轩昂。所扮演的角色，黑脸戏如：《铡包勉》的包拯，《罗成投唐》的尉迟恭，《玉灵符》的项羽等；白脸戏如：《采莲》的夫差，《打严嵩》的严嵩，《二进宫》的徐延昭，《牧虎关》的高旺等；花脸戏如：《打龙篷》的郑子明，《定军山》的夏侯渊，《打百弹》的尤正，《上天台》的姚期等；红脸戏如：《古城会》的关羽，《闹天宫》的李靖，《太平桥》的李克用，《铁笼山》的姜维等。二花：即副净，重做工，念白铿锵有力，扑打火爆炽烈，还擅长一些特技表演，如：耍牙、吐火等。所扮演的角色，如：《收张奎》的张奎，《七擒孟获》的孟获，《八达岭》的常遇春，《醉打山门》的鲁智深，《虹霓关》的辛文礼，《水淹七军》的周仓，《芦花荡》的张飞等。三花（分文武）：即丑行，多扮演性格诙谐、幽默角色，兼演丑旦，表演上讲求唱念做打俱全，念要口齿清楚、流利、俏皮，除韵白外，还要会念徽白、苏白及其他地方语言；做工要风趣、滑稽，身段动作漂亮；武打要轻巧敏捷（武丑有开口跳或跳虫之称）；唱工要求能主调、小调皆通。文戏所扮演的角色，如：《九锡宫》的程咬金，《齐王点马》的齐景公，《借靴》的刘二，《拿虎》的裕德三，《活捉》的张文远，《打窑》的马士道，《审乌盆》的张别古等；武戏所扮演的角色，如：《九龙杯》的杨香武，《花蝴蝶》的蒋平，《扈家庄》的王英，《蔡家庄》的时迁等；丑旦戏所扮演的角色，如：《拾玉镯》的刘媒婆，《骂鸡》的王婆，《乌龙院》的阎婆，《巧姻缘》的奶娘等。正旦：又称青衣，主要扮演稳重端庄的中、青年妇女，重唱工，唱腔讲究珠圆玉润、委婉细腻，善于表达人物情感，身段动作要求朴素、庄重，有一定规范和尺度，符合人物身份地位。所扮演的角色，如：《出猎》的李三娘，《重台别》的陈杏元，《双别窑》的王宝钏，《宇宙锋》的赵艳蓉，《二进宫》的李艳妃等。花旦：多扮演天真活泼、妩媚明快的年轻少女，重做工，以表演细腻、秀美取胜，动作要求美、媚、脆；念以小白为主，韵白为辅，嗓音要求甜润爽脆。所扮演的角色，如：《渔舟配》的玉姐，《杀嫂》的潘金莲，《乌龙院》的阎惜姣，《戏牡丹》的白牡丹，《巧姻缘》的慧娘等。武旦：多扮演英勇善战的女将、女侠、女仙及女妖等，重武打和翻扑，讲究身手矫健，出手不凡，唱念和做工，讲究在妩媚中显出刚劲、挺拔之气质。表演上分长靠戏和短打戏两类，长靠戏所扮演的角色，如：《红桃山》的张月娥，《破洪州》的穆桂英，《烈火旗》的双阳公主，《四国齐》的锺无盐，《七星庙》的佘赛花等；短打戏所扮演的角色，如：《十字坡》的孙二娘，《泗州城》的水母，《演火

棍》的杨排风，《打瓜园》的陶三春，《双打虎》的秦秀凤等。老旦：多扮演各种不同身份的老年妇女。用大嗓演唱，重唱念功夫，表演上讲究神态、步伐稳重。所扮演的角色，如：《焚绵山》的介母，《牧羊卷》的春登母，《四郎探母》的佘太君，《一枝梅》的朱张氏，《仁杰探母》的秦氏等。

皖南目连戏脚色行当的体制与沿革　目连戏脚色行当的体制在一些脚本的标记中注明有：末、净（男女）、丑（男女）、外、夫、杂、襟七脚，老旦、正旦、贴旦、花旦、正生、小生等行，以后规范为：一末、二净、三正生、四正旦、五丑、六外、七小生、八老旦、九贴旦、十花旦，外加四个杂行，打手另请。实际上是在末、净、生、旦、丑、杂六大行中细分成许多小行。各行脚色除旦脚用小嗓演唱外，老旦及其他行当的演员均用大嗓演唱。

生行：分正生、小生两行。正生为生行之首，多扮演正派、有身份的男子，有挂须不挂须之分。不挂须者如傅罗卜等，挂须者如玉帝等，还有挂白须并勾脸的角色，如《赶散》的闻太师等。正生唱做皆重，表演要有一定的功夫，如清末南陵艺人李德禄在《新年》中扮演傅罗卜，在表演向父母拜寿时，不用手牵袍后摆，仅用右脚后跟朝后轻轻一踢，袍后摆就似手牵般地平展卷起，待跪后再落地，堪称一绝。小生行多扮演青少年男子，有文武之分，如：《白马驮金》的高劝善以武小生应工，表演讲究造型美，动作刚柔相济；《卖身》的穆敬由文小生应工，以唱做见长。小生行还兼演神鬼及一些次要角色，如：《辞官》的手下人，《涂容》的善才，《三殿》的巡风鬼等。旦行：分正旦、花旦、贴旦、小旦、外旦、夫旦（老旦）六小行。正旦扮演有一定地位的中年妇女，如刘青提等，以唱为主。花旦一般扮演活泼、风流的青少年女子，如：《戏卜》的龙女，《下山》的小尼姑等，亦可扮演神怪角色，如：《下旨》的雷母，《大出神》的游魂鬼等。贴旦扮演举止行为较庄重的青年女子，如：《施环》的陈金莲，《逼嫁》的曹小姐等。小旦一般扮演配从人物或平民中性格活泼辛辣的女子，如《骂鸡》的俞在真等。外旦扮演中年妇女，如《倒门》的地方妻等。夫旦（老旦）扮演中老年妇女，如：《辞婚》的曹相国后妻，《骂鸡》的王妈妈等，也可扮演僧道神鬼，如：《金刚山》的道人，《化强》的军师及释迦牟尼等。净行：多扮演勇猛刚强之男子，要求嗓音比生行宽厚明亮，不唱“炸音”，所扮演的角色，如：《白梅岭》的沙和尚，《化强》的张佑大及威武可畏的神怪，如：阎王、赵公明等，也可扮演下层平民或反面人物，如：《三匠争席》的泥水匠，《梅环》的东方亮等。末行：又名末外，多为配角，分末、外、又外三小行。末行一般扮演中、青年男子，如益利、岳鹏举、城隍等，此外，每本《开场》（又名《放场》）角色多由末行扮演。外，又称老生，挂白须，如：《新年》的傅相，《旌表》的县官等。又外，是专指同折戏中外行脚色之外的另一个外脚，如《游玩》的段公子家院为外脚，则曹公子家院却为又外脚。丑行：又名三花子、三花脸，多扮演性格活泼、诙谐的平民，如：《鹅毛雪》的花子，《下山》的小和尚等，也可扮演神怪，如白猿、土地、公道鬼等。有些插科打诨的女性角色，亦由丑行应工，如：《托媒》、《思春》的张媒婆，《游玩》的丫鬟梅香等。杂行：又名杂扮，分杂、襟、众、童四小行。杂行扮演的角色，有知名和不知名两种，

知名的角色如《天门》的萧雄，不知名的角色如手下人、强人等。襟行扮演的角色，多着大襟，系配从人物，如《押约》的使者，《出师》的众神将等。众行多扮演群众角色，如：《十子山》的十子，《四景》的善才、龙女等。童行专门扮演儿童配角，如《叹金》的寒山等。

岳西高腔脚色行当的体制与沿革　岳西高腔基本上沿用了青阳腔的脚色行当体制，设正生、小生、旦、净、丑诸行，不分细行，要求各行文武唱做兼备，正生、正旦主唱，正生可扮演先少后老的生脚戏，净行可兼演丑行戏。在岳西高腔的演出中，正生、正旦、小生、小旦的戏比较突出，净、丑、末、夫诸行的戏相对较弱，外、杂二行虽有其名而无专任，这是演出剧目的逐渐变化而造成的。岳西高腔的班社一般都是在民间灯会的基础上组成，每班约十余人，其中正生、正旦、小生、小旦、丑（或净）行演员和鼓师六人，号称"台柱"，必须有专职，其他行当的演员可临时充任，班内艺人一般要能身兼数行或行行通。三、四个灯会班社合在一起演出的高腔班，俗称"联合班"，阵容比较整齐，行当分工明确，脚色更为齐备，主要行当甚至可配有二至三人，但基本上还是十大行，即：正生、正旦、小生（含副生、武生）、小旦（含占旦）、净（含大花、二花、副净）、丑（含丑生、丑旦）、末、夫、外、杂行。

正生：扮演挂黑须的男子，演唱以文戏为主，但要求能文武唱做不挡。用本嗓演唱，务求明亮、高亢，念白讲究力度和韵味；表演具有男性阳刚之美，磊落大方，忌委琐之态；身段、步法宜稳重中显气度，于潇洒中含刚劲，不能浮而不实。文戏中所扮演的角色，如：《锦上添花》的唐皇，《脱脱》的班超，《采桑归家》的秋胡，《匡孤》的程婴及三国戏的刘备、诸葛亮等；武戏中所扮演的角色，如《黄天荡》的韩世忠，《扈家庄》的宋江等。另外，先不挂须后随年龄增长而挂须或表演风格近似生脚戏的角色，如：《白兔记》的刘知远，《十义记》的韩鹏，《抱妆盒》的陈琳等，亦归正生行扮演。正旦：多扮演贞慧贤淑的烈女义妇，表演要有文静、持重、端庄之态。用小嗓，重唱工，塑造人物形象和表达人物情感，主要是通过淋漓酣畅的大段唱腔来完成，常常是整出戏由一人主唱到底。所扮演的角色，如：《白兔记》的李三娘，《琵琶记》的赵五娘，《三元记》的秦雪梅，《金印记》的周氏等。小生：扮演年轻英俊的男子，文武唱做兼备，重头戏多，戏路子广。唱念用大嗓，讲究嗓音清亮甜润。演文戏要求身段、步法飘逸洒脱，并根据人物身份、性格又有所变化，如：《金印记》的苏秦，《琵琶记》的蔡伯喈，表演要沉稳，有气度，近似正生表演；《拜月记》的蒋世隆，《荆钗记》的王十朋，表演偏重儒雅潇洒；《彩楼记》的吕蒙正，表演要在寒酸、朴实中有书卷气；《玉簪记》的潘必正，表演要在倜傥风流中显出才气。演武戏角色要求有过硬的靠把和短打功夫，如：《扈家庄》的林冲，《子龙救主》的赵云，《撞楼》的周瑜，《十字坡》的武松等。此外，岳西高腔中没有娃娃生专行，戏中少年儿童亦由小生行兼任。小旦：即贴旦，多扮演青少年女子，要求文武唱做兼备，用小嗓演唱，要求甜脆纯净。扮相讲究俊俏，身段柔美，步态轻盈，突出青春少年妖娆妩媚之态。根据人物身份、性格不同，表演亦不相同，如：《荆钗记》的钱玉莲（岳西高腔谚云："女怕《撬窗》"，即指此类角色唱做并重，没有扎实的功夫则难于胜任），《拜月记》的王

瑞兰,《锦上花》的升平公主等,唱念宜娇柔,举止庄重,略带腼腆之态;《拜月记》的蒋瑞莲,《香球记》的赛红,《抱妆盒》的寇承御等,则要口齿伶俐,活泼稚嫩,行动敏捷,多用碎步;《小度》的龙女,《戏卜》的观音,《戏窦》的黄菊金精等,表演要求放得开,情露于外,动作舞蹈性强;《大度》的九尾狐仙,《扈家庄》的扈三娘等,不仅要能唱,还要能打,有较好的把子功和武功基础。净:又称花脸,多扮演性格刚烈、暴躁的人物,有红脸、白脸、黑脸、黄脸之分。用本嗓演唱,要求带有"霸音",能唱"霸腔"。表演豪放、质朴,身段动作幅度夸张。按表演路子又可细分为大花、二花、三花、副净四行。大花以唱为主,讲究稳重、威严,所扮演的角色,如:《包文正捉妖》的包拯,三国戏的关羽等;二花以武为主,讲究工架,所扮演的角色,如:《子龙救主》的夏侯惇,《黄天荡》的金兀朮,《十义记》的冯宪等;三花与丑脚通行,所扮演的角色,如:《犒赏》的张士贵,《蟠桃会》的孙悟空,《盘丝洞》的猪八戒;副净常扮演一些带有喜剧色彩的人物,如《扈家庄》的李逵等。丑:又称小丑,多扮演各种插科打诨的人物,要求戏路子宽广,文武兼备。唱用本嗓,重念白,讲地方语言,表演幽默、诙谐,接近生活。文丑讲究唱做并重,还要掌握一些难度较大的身段动作技巧,所扮演的角色,如:《驮尼》的小和尚,《王道士斩妖》的王道士等;武丑要求有扎实的武功基础,能翻能打,还能表演一些特技,所扮演的角色,如:《蟠桃会》的孙悟空,要戴面具表演,摹拟猴子动作,并能表演爬柱子等特技。丑行还须兼演丑旦,所扮演的角色,如:《大度》的狐仙,《生祭》的丑丫头,《懒烧锅》的懒婆娘等。末:多扮演挂白须、黪须的老年人,表演要求能文能武,以文为主,尤重唱念。表演以苍劲、稳健见长,步履滞重,显苍老之态。扮演挂白须的角色,如:《琵琶记》的张广才,《金印记》的苏凤山,《鹦鹉记》的潘葛等;扮演挂黪须的角色,如:《撞楼》的刘备,《文公阻雪》的韩愈,《彩楼记》的刘丞相等;武扮中所扮演的角色,如:《犒赏》的尉迟恭,《锦上花》的郭子仪等。《追舟》的艄翁,《送子》的土地亦归末行扮演,但可以丑扮。《飞虎山》的曹操等白脸戏,末行亦可以兼任。此外,凡剧中神仙、道人及少数院公之类角色,一般亦由末行担任。夫旦:即老旦,扮演中老年妇女,用本嗓演唱,重吐字行腔,表演苍劲、稳重,身背微躬,头颈微颤,以脚跟着地的小脚步最具行当特色。所扮演的角色,如:《采桑归家》的张氏,《拷桃》的老夫人,《周氏辱齐》的周氏等。夫旦在戏中一般份量不重,但应工此行者多为老艺人,属"戏篓子"之类,会戏多,经验足,凡戏班把场、暗场答白等事,多由夫旦行兼任,此行也常兼演外、杂等行的角色。有些班社,夫旦行演员还兼司鼓板。外、杂行:均扮演次要角色。外行所扮演的角色多为年迈老人,如:《文公阻雪》的渔翁,《赵大鹏见榜》的观榜人,《回书》的老院公等。杂行扮演太监、庄丁、刽子手、兵卒、丫鬟、婢女等龙套角色。一般班社中无外、杂行专行演员,多由其他行演员临时充任,在联合起来的高腔大班社中才设有专行。

黄梅戏脚色行当的体制与沿革　　黄梅戏脚色行当的体制是在"二小戏"、"三小戏"的基础上发展起来的,搬演整本大戏以后,脚色行当才逐渐发展成正旦、正生、小旦、小生、

小丑、老旦、奶生、花脸诸行。辛亥革命时期，脚色行当分工被归纳为：上四脚、下四脚。上四脚是：正旦（青衣）、老生（白须）、正生（黑须）、花脸；下四脚是：小生、花旦、小丑，老旦。行当虽有分工，但很少有人专工一行，由于班社人少，往往是一个演员要身兼数行。民国十九年(1930)以后，黄梅戏班社常与徽、京班社合班演出，根据演出剧目需要，又出现了刀马旦、武二花行当，但未固定下来。当时的黄梅戏班社多系半职业性质，一般只有三打、七唱、箱上（管理服装、道具）、箱下（管烧茶做饭）十二人，行当搭配基本上是：正旦、正生、小旦、小生、小丑、老旦、花脸七行。由于班社演员少，演整本大戏时，要求一个演员扮演几个角色，行当的界限常常被打破，因此在黄梅戏的演出中，戏内角色虽有行当规范，但演员却没有严格分行。

正旦：多扮演庄重、正派的成年妇女，重唱工，表演要求稳重大方，所扮演的角色，如：《荞麦记》的王三女，《罗帕记》的陈赛金，《鱼网会母》的黄氏，《告经承》的陈氏等。正生：又称挂须，有黑、白须之分，一般黑须称正生，白须称老生。重唱念，讲究喷口、吐字铿锵有力，所扮演的角色，如：《荞麦记》的徐文进，《告经承》的张朝宗，《桐城奇案》的张柏龄，《戏牡丹》的白云龙等。小旦：又称花旦，多扮演活泼、多情的少女或少妇，要求唱做并重，念白多用小白（安庆官话），声调脆嫩甜美，表演时常执手帕、扇子之类，舞动简单的巾帕花、扇子花，所扮演的角色，如：《打猪草》的陶金花，《游春》的赵翠花，《小辞店》的刘凤英，《闹花灯》的王妻等。演出整本大戏后，小旦行又细分出闺门旦及专演丫鬟的行当"摔托"。闺门旦重唱，念白多上韵，表演文静妩媚，所扮演的角色，如：《鹦哥记》的方秀英，《珍珠塔》的陈翠娥，《天仙配》的七仙女，《女驸马》的冯素珍、公主等。旦行是黄梅戏的主要行当，旧有"一旦挑一班"之说。小生：多扮演青少年男子，用大嗓演唱，表演常执折扇，所扮演的角色，如：《罗帕记》的王科举，《春香闹学》的王金荣，《女驸马》的李兆廷等。中华人民共和国成立后，在重新整理改编的剧目中，小生行又有新的发展，如：《天仙配》的董永，《夫妻观灯》的王小六等青年农民形象，亦由小生行演员扮演，表演与一般小生迥异，不迈方步，无儒雅之气，身段动作要求朴实。小丑：分小丑、老丑、女丑（彩旦）三小行。在黄梅戏小戏中，丑行比较受欢迎，戏班中有"唱戏会唱丑，走遍天下是朋友"之说。为帮助表演，小丑常拿着一根七、八寸长的旱烟袋，老丑则拿着一根二、三尺长的长烟袋，插科打诨，调节演出气氛，所扮演的角色，如：《打豆腐》的王小六，《钓蛤蟆》的杨三笑，《讨学俸》的黑先生，《游春》的王干妈，《天仙配》的傅公子，《菜刀记》的魏大蒜等。老旦：扮演老年妇女，在演出中多为配角，只有在极少数剧目中戏较重，所扮演的角色，如《荞麦记》的王夫人，在《府门耻笑》一折戏中，有大段"十月怀胎"叙唱，非常突出。花脸：黄梅戏中花脸专工戏极少，除在大本戏中扮演包拯之类角色外，主要扮演一些恶霸、寨主角色，如：《卖花记》的曹鼎，《二龙山》的于彪等。另外，黄梅戏中还有奶生行，主要是扮演一些未成年的孩童，如：《荞麦记》的细保，《打猪草》的金小毛等。

庐剧脚色行当的体制与沿革　旧时庐剧班社大都是半职业性的（即农忙时种田，农闲时唱戏），并且长期流动于乡村集市，因此一般演员都缺乏功底，只求有条好嗓子，会些“撇口”就行了，久而久之便形成了重唱不重做的倾向。二十世纪初，庐剧摆地摊演出，常以对子戏、三小戏为主，三、五人即可演出，谓之“两打三唱”，演员身兼数角，轮番替换，还要兼打锣鼓，后来发展到“三打七唱”、“七忙八不忙”，还没有形成固定的脚色行当体制。由于庐剧以前无女艺人，男性演员起初多以唱旦脚开始（主要是取其年轻稚嫩，嗓音甜脆之故），稍长即改唱小生，有时还要兼演老生，所以小生行有三架口面之说。此外，庐剧男女脚色行当还有其他称谓，如：称旦脚为“里帘子”，称生脚、丑脚为“外帘子”。二十世纪二十年代后期，庐剧班社开始进入城市，演出剧目不断丰富，脚色行当也相应地固定下来，分为：花旦、青衣、老旦、小生、老生、小丑六行，号称“六根台柱子”，进而又细分为：闺门旦、青衣、花旦、老生、衰派老生、小生、武小生、小丑等行。

闺门旦：多扮演闺秀小姐，重唱工，念白要求清脆娇柔，表演要求端庄、文静，所扮演的角色，如：《二度梅》的陈杏元，《闯帘》的祝英台等。青衣：多扮演已婚的中年妇女，重唱工，讲究有“翻词调韵”的功夫。过去庐剧界有种说法是：“辞不尽的‘店’（指《小辞店》），观不尽的‘画’（指《观画》），劝不完的‘嫁’（指《劝嫁》）。”就是指青衣行演员要能唱。所扮演的角色除上述戏中人物外，还有《打芦花》的李氏，《打柳林》的杨素贞等。花旦：多扮演风流、花俏的青年女子，唱做并重。念白多用地方语言，要求口齿流利；表演要求步俏、腰要扭、脸要笑，行走多用碎步、快步，似风摆柳；身段常用伸懒腰、媚眼、打嗓等。庐剧术语云：“花旦唱戏不打嗓，观众看戏不动心。”所扮演的角色，如：《蓝桥担水》的蓝瑞莲，《郭华买胭脂》的王月英，《捣松》的张四姐等。老旦：庐剧中老旦没有什么重头戏，一般都属配角，所扮演的角色，如：《打芦花》的外婆，《教子》的商母等。此外，庐剧早期无丑旦行，有些表演夸张、风趣的丑旦戏，一般都由老旦行兼演，如：《老少配》的老妇，《打桃花》的后娘等。老生：有黑须、髟参须、白须之分，表演亦有所不同。挂黑须者多是中年男子，唱腔要求高亢明亮，刚劲有力，重喷口，念白要求清晰，有力度，表演要求神态庄重，所扮演的角色，如：《二堂放子》的刘彦昌，《打柳林》的毛朋等；挂髟参须、白须者多扮演悲苦老人，表演时步法凝重拖沉，身背微躬，念白滞缓，唱腔多用低音、颤音，以示苍老，所扮演的角色，如：《老张赶子》的张元秀，在大段悲愤唱腔中，时用声断气连的唱法，以示凄惨苍凉，年迈体衰，故又称这类行当为衰派老生。小生：在庐剧中位置较重要，有“磨筋”（即石磨中轴）之称，按戏路子又可细分为正生、苦生和风流生三小行。正生多扮演文雅、正派之青年男子，唱念要求清脆，在“帘子戏”（庐剧有《二隔帘》、《三隔帘》、《闯帘》等小生、花旦应工戏，统称为“帘子戏”）中特别讲究唱工，要求唱能如高山流水倾泻而下之势，娓娓动听，身段动作要求洒脱而不轻狂，注重含蓄、庄重，所扮演的角色，如《三元记》的商琳等；苦生多扮演家境贫寒的青年，唱念要求低而柔，表演沉郁，斯文中略带寒酸，动作拘谨，常走趿步，表示凄苦，所扮演的角色，如《珍珠塔》的

方卿等；风流生多扮演喜剧中风流潇洒的青年，唱念讲究甜润轻柔，身段和步法轻快洒脱，所扮演的角色，如：《蓝桥担水》的魏魁元，《郭华买胭脂》的郭华等。有些戏中的角色，如《戏牡丹》的吕洞宾，虽然挂须，但一般亦由风流生行扮演。丑行：多扮演幽默、滑稽人物，动作灵活利索，表演时常用耸肩、耍眼、扭屁股等动作，根据人物年龄不同，步法亦有所变化，年轻人用拖步，活泼的孩童用跳步。重头戏角色有《挡马》的焦光普，《活捉三郎》的张文远等，唱做并重；《讨学钱》的老先生，则重唱工，是丑行与老生行表演结合。

泗州戏脚色行当的体制与沿革　泗州戏是在说唱艺术基础上发展起来的地方戏曲剧种，演员多半是农民出身，在其二百多年的历史发展过程中，艺人们长期生活、演出在农村，因此，表演艺术具有浓厚的民间色彩和乡土气息，擅长演出反映农村生活的剧目。从唱门子，唱拉更戏、唱地摊子开始，到"七忙八不忙，九人看戏房"，唱"二小戏"、"三小戏"，都没有固定的行当划分。当时由于人手不够，时常采取一赶三（又称"马踹雪"，即由一人赶扮三个角色，如：《拦马》、《跑窑》、《打干棒》三个小戏在同一场演出时，由一生一旦赶装，各扮戏中三个角色）或一赶六（如：演《七装》，由一个男角赶扮戏中六个角色，换六次装）的形式演出。民国九年（1920）前后进入城市后，也只是在茶园的土台上演出，表演形式仍比较粗糙、简陋。当时，艺人们多半是一家人组成一个小班子，要求演员能一把抓，一个演员既要演旦，又要演生，也能演丑，有时还能抱起柳琴进行伴奏，操起乐器能打能拉。在城市站住脚后，演出剧目日益增多，致使演员不得不进行专业分工，逐渐形成了固定的脚色行当体制，大致分成：大生、小生、老头、二头、小头、跟娘旦、祸婆子、毛腿子、黑头、奸白脸、丑等行。

大生：扮演挂须男子，讲究唱念做舞兼备，以唱为主。要求喷口好，能运用"心膛劲"，吐词咬字清爽，在不断变化节奏的大段唱腔中，善于闪板夺词，换气不露痕迹；表演洒脱而不油滑，庄重而不呆板，风趣而不庸俗。所扮演的角色，如：《琵琶词》的王延龄，《破洪州》的寇准，《大上寿》的王金龙，《送京娘》的赵匡胤等。小生：扮演无须的青年男子，表演讲究风趣洒脱，唱工根据演员嗓子条件而定。由于泗州戏男女唱腔同度，男演员演唱时，只能随着女演员的唱腔，平推平唱，嗓子好的演员才可以耍腔，唱出各种花腔，因此，泗州戏的小生行，多由女演员反串。老头：即老旦。讲究唱工，要求演员能唱得字正腔圆，"拐到边齐"，大段唱腔要催人泪下，所扮演的角色有"四氏"，如：《断双钉》的老康氏，《小鳌山》的老阎氏，《英台劝嫁》的老邓氏，《孟月红割肉救母》的老杨氏等。二头：即青衣，有时兼演花旦，艺人称之为"二脚棵子"，是泗州戏中的主要行当，多扮演中、青年女子。重唱做，尤其擅长在大段唱腔中发挥剧种特点，如《点兵》、《观灯》等剧中，都有一、二百句大段唱词，要求用〔紧二行〕板演唱，节奏极快，功夫好的二头行演员能唱得如珠落玉盘，字字清爽，堪称一绝。著名泗州戏女艺人魏月华（艺名大毛子）、左银芝（艺名二英子）、何兰英等，都是二头行的出色演员，她们都以唱腔优美、吐字清晰、表演细腻而闻名于淮北地区。二头所扮演的角色，如：

《琵琶词》的秦香莲，《点兵》的樊梨花，《四告》的皮秀英，《大书观》的张美英，《观灯》的赵美容等。小头：多扮演未出阁的青少年女子，又名小花旦。表演以放、浪、唱见长。放，就是要求表演能放得开，敢于表露喜怒哀乐之情；浪，并非是浪荡之意，是宣泄闺阁少女情感的一种特有表现手法，要求能表现出少女纯真、活泼、直爽的特征；唱，是小头行的又一特长，泗州戏的花腔部分，如：〔射腔〕、〔起腔〕、〔含腔〕、〔柔腔〕、〔败腔〕、〔冒调花腔〕、〔叶里藏花〕……等，几乎都为小头行所独占，并且在演唱过程中还有丰富的变化，观众称之为"拉魂腔"，意即在于此。另外，小头行有时还要兼演武花旦。所扮演的角色，如：《四平山》的张桂英，《八盘山》的赵鸾英，《鲜花记》的黄桂英，《鱼篮记》的金美容，《反莱州》的侯美容，《下南唐》的刘金定等。跟娘旦：亦称奶旦，多扮演儿童，属配角，所配演的角色，如：《琵琶词》的英哥、冬妹，《北齐国》的玉柱等。祸婆子：即丑旦，所扮的角色，如：《北齐国》的老林婆，《双槐树》的宋大脚，《压裙记》的陶梅等。毛腿子：即武花脸，多扮演山头寨主之类角色，如《三蹉寒桥》的东方青等。并兼演铜锤、架子花脸角色，如扮演包拯戏，表演讲究气势，出场惊人，有的老艺人还有耍牙、耍髯口、耍帽翅等特技，如老艺人丁桂君在《三蹉寒桥》中扮演包拯，怒铡党金龙时，一手捋髯，一手指党金龙，紧咬的牙关发出咯吱咯吱响声，能传至后排观众耳中，常常能博得满堂彩声。奸白脸：多扮演反面角色，如：《严海斗》的严嵩，奸狠毕露；《大上寿》的卢彩，奸中藏蠢；《双钉记》的胡连，奸中藏狠。老艺人张圣贤扮演严嵩又奸又狠，演出时能恨得观众向台上扔土坷垃和破鞋，表演深得观众好评。丑：分老丑、小丑、文丑、武丑等行，表演有自己的一套身段、步法，艺人统称为"小五行"。著名丑行老艺人魏玉林，擅长"小五行"，根据扮演人物需要择而用之，如：《跑窑》的薛平贵，用颠步、蹉步、点跳步、跩步、矮步等步法；《拦马》的焦光普，有顶碗特技。丑行演员也有自己的特点，泗州戏中丑行有许多演唱的"篇子"（即正戏开演前的小段说唱），风趣、幽默，诙谐别致，具有强烈的民间口头文学特点。所扮演的角色，如：《西岐州》的老张（老丑），《钥匙记》的苏随（小丑），《三蹉寒桥》的卢文进（文丑），《拦马》的焦光普（武丑）等。

皖南花鼓戏脚色行当的体制与沿革　旧时皖南花鼓戏均由男性演员扮演各行脚色，以："三小戏"为主，有"三行八脚"之称。三行为：生、旦、丑，八脚是：小生、老生、须生、花旦、青衣、老旦、三花脸（兼彩旦）、草脸。自民国三十二年（1943）起，皖南花鼓戏的上、中、下三路戏班，都先后吸收了女徒，从而改变了以往均由男性演员扮演所有角色的做法。1958年以后，脚色行当虽然又有了新的发展，但是基本上还是保持着"三行八脚"的体制，即：小生、老生、须生、老旦、小旦、正旦、丑、花脸诸行。

小生：又称衬生，不细分小行，多扮演平民百姓中的男姓青年，表演正派、文雅、淳朴，所扮演的角色，如：《双合镜》的穷秀才张德义，《胡彦昌辞店》的经商人胡彦昌，《郭华买胭脂》的教书先生郭华，《扫花堂》的佣工朱娃子等。老生：扮演老年挂须角色，表演讲究苍劲凝重，刚直沉稳，着重髯口功夫，所扮演的角色，如《机房教子》的薛保。须生：又称三生，挂

黑须，以文戏为主，重唱念及面部表情，唱工讲究高亢明亮，表演讲究从容稳健，所扮演的角色，如《南冲耕种》的正德皇帝。老旦：表演时常拄棍（贫者拄竹棍，富者拄龙头拐杖），走小脚步，驼背弯腰屈膝，以示苍老之态，所扮演的角色，如《鸡笼山》的杨氏。有些泼辣、风趣的妇女，亦由老旦行兼演，表演时常执大芭蕉扇，迈大步，要求粗犷、明快，所扮演的角色，如《打瓜园》的费大娘。小旦：又称花旦，多扮演热情、大胆的少女，表演时常执绸扇、红巾，配以碎步、快步，且歌且舞，轻盈妩媚，所扮演的角色，如：《酒醉花魁》的花魁女，《小尼姑下山》的小尼姑，《冷饭店》的贾月娥，《打瓜园》的文姐等。正旦：多扮演已婚中年妇女，重唱工，表演端庄稳重，所扮演的角色，如：《王氏求计》的王氏，《鸡笼山》的月红等。小丑：分官衣丑，短衫丑、老丑三小行、并兼彩旦，表演讲究"四卖"（即卖呆、卖俊、卖俏、卖味）和"三逗"（即逗趣、逗乐、逗彩），所扮演的角色，如：《打砂锅》的老爷，《荒事记》的胡大兴等。花脸：多扮演草莽英雄或性格豪爽、粗犷人物，属配角，戏极少。

淮北花鼓戏脚色行当的体制与沿革　淮北花鼓戏最初表演多系一生或一旦的独唱独舞，进而是一生一旦的对歌对舞。生称鼓架，头扎毛巾，身着便装，肩挎花鼓，既是剧中人，又是演出伴奏指挥者，边唱边舞边打花鼓，具有一人多脚性质；旦称包头（由男性扮演），头扎彩球，两条长绸飘在胸前供歌舞表演之用，身着鲜艳便衣和百褶裙，脚绑特制木质小鞋（艺人称之为"上垫子"），扮演各类女性角色。登上舞台演出后，才逐渐按照戏中人物装扮，花鼓伴奏退于后场。根据剧情需要和人物变化，旦行派生出小旦、青衣，生行派生出生、丑诸行。自演出《东回龙》、《西回龙》、《回龙传》等整本大戏后，才又派生出娃娃生、须生、老生、老旦、文武旦、武丑、白脸、花脸、黑脸等行。由于花鼓戏演员多为农民，没有经过严格的训练，因此，每行演员的表演并不规范，总带有乡土气息。现行脚色行当体制为：小生、花旦、文武旦、青衣、老旦、丑、老生、花脸诸行。

小生：分文生、文武生，唱做兼备。文生表演朴实，要求牌子正（扮相好），嗓子好，善用"盘鼓"身段动作，以示生动活泼，瞎鼓亦可（即鼓打得一般，不会"盘鼓"中的武功表演），所扮演的角色，如：《王小赶脚》的王小等。文武生要求条子（身架）好，牌子正，唱、做及武功兼备，表演比较全面，所扮演的角色，如《西回龙》的薛平贵，在《跑窑》一场中，表演既要有风趣、幽默的一面，又要有因家境贫寒而表现为沉稳，内向的一面，还要唱得好；在《征西凉》一场中，表演则忠贞、刚直；在《鸿雁捎书》、《赶三关》等场中，表演则要求机敏、英勇。花旦：扮演青少年妇女，要求达到五够：即牌子正、条子好、"花场"（舞蹈）好、做派好、嗓子好。传统步法要上垫子（腿绑特制木质小鞋），现改为足尖走路。所扮演的角色，如《秦雪梅》的秦雪梅等。在花旦行中又分出小旦行，常与花旦行一同表演"压花场"舞蹈身段，载歌载舞，所扮演的角色，如《东回龙》的薛金莲，《站花墙》的丫鬟等。文武旦：除要有五够条件外，还要求有武功基础，表演讲究热情奔放，刚柔相济，所扮演的角色，如：《下北国》的杨八姐，《画仙庄》的金秀英，《赶三关》的代战公主，《祭法场》的黄桂英等。青衣：扮演老成持重的中、青

年妇女，表演庄重、沉稳，具有贤妻良母风度，所扮演的角色，如《东回龙》的柳迎春。老旦：表演时脚下不上垫子，高龄者拄拐棍，背微驼，所扮演的角色，如：《四宝珠》的党母，《东回龙》的老妈妈等。丑：分小丑、老丑、武丑三小行。唱腔以花鼓戏为主，可兼唱京剧、梆子戏、泗州戏及民歌、曲艺等，说地方语言，表演幽默、夸张，善于表演"盘鼓"身段舞蹈及杂技、滑稽动作，如头顶七只鞋、假玩石磙等，以衬托生、旦表演，活跃戏中气氛。所扮演的角色，如：《二进》的秦害，《丝鸾带》的张班头等。老生：扮演挂须男子，表演要求身架好，不毛躁，所扮演的角色，如：《东回龙》的薛礼，《秦雪梅》的商定国等。在淮北花鼓戏中，有些黑脸戏、白脸戏也由老生扮演，表演有不同要求，如《四宝珠》的包拯，表演要刚劲有力，气度威严，而同一剧目中的庞吉，表演则动作小而稳，背微弓，迈八字步，点头行走，念白慢声慢语，外柔内刚，以表现其貌似忠正内藏奸诈之态。花脸：主要扮演山大王之类角色，多属配角，戏极少。

淮北梆子戏脚色行当的体制与沿革　淮北梆子戏的脚色行当发展可分为三个历史时期：一、清末民初时期，戏班主要在农村赶庙会演出，唱节令戏、敬神戏、吉祥戏，以唱红脸（即正生）戏为主，当时流传的谚语云："不管敬神和还愿，没有红脸都不算。""梆子戏讲究唱，先听红脸怎么样。"二、抗日战争时期，淮北重镇界首，成为皖、豫、鲁三省交界的政治、经济、文化中心，市内戏班云集，演出兴旺，是淮北梆子戏大交流大融汇时期，这时演出商业性强，戏班演出剧目逐渐向以旦脚为主的戏转化，流传的谚语云："吃饺子吃馅，看戏要看旦。""响了生，稀巴松，响了旦，吃饱饭。"三、中华人民共和国成立后，淮北梆子戏班社正式进入城市剧场演出，表演艺术吸收、融化了京剧一些程式动作，又有了新的发展，并且培养了大批女演员，演出逐渐以小生、小旦戏为主，女演员开始在剧团中占重要位置。从现行体制看，其脚色行当分为：生脚行、旦脚行、脸子行。

生脚行：分红脸、老生、铁生、文生四行。红脸又分大红脸、二红脸、三红脸、马上红脸四小行；老生又分须生（黑须）、衰派老生、武老生三小行；铁生又分靠把武生、短打武生二小行；文生又分帅生、官生、穷生、娃娃生四小行。旦脚行：分小旦、花旦、正旦、帅旦、老旦、婆旦、刀马旦等小行。脸子行：分大花脸、白脸、黑头、二花脸、三花脸等行。三花脸又有文武之分。文丑又细分为官衣丑、公子丑、小丑、老丑等小行。各行都有自己的表演要求，如：黑脸刚、红脸忠、白脸奸、老旦慈、正旦孝、花旦风流等。各行程式动作幅度也有不同要求，如手式规范为：花脸过顶、红脸齐眉、小生齐唇、小旦齐胸。由于淮北梆子戏长期在农村演出，因此表演乡土味浓，质朴、粗犷、热烈、奔放，动作夸张，如：花脸行在表现角色感情激动时，可以跺脚、踏椅、摇头、扯须；花旦行在表演坐花轿、骑毛驴、甩大辫、耍棒槌等动作时，可以泼辣、火爆，节奏强烈。各脚色行当都有自己成套的戏码，如：红脸（正生）的戏有《哭头》、《跑坡》、《临潼山》、《斩子》、《骂阎罗》、《过五关》等；花旦的戏有《西厢》、《潢川》、《大吊山》等。《花打朝》的程七奶奶，《对花枪》的姜桂枝等白毛旦（即老旦）的戏，亦由花旦行扮演。

淮北梆子戏的脚色行当，还可按照演员技艺的高低和在观众中影响的大小及报酬多

少，划分为：头套、二套、三套。头套红脸、花旦是支门（即领衔）的行当，凡剧中主要红脸、花旦角色，均由头套演员担任，如《下燕京》一剧，头套红脸扮演赵匡胤，二套红脸扮演曹杰，三套红脸扮演崔党。戏谚云："头套一条线，二套一大片，三套看不见。"各套演员在班社中的位置明显不同。

表演身段和特技

扇子花　皖南花鼓戏表演身段，生、旦、丑诸行都可根据表演需要选用，分拿扇和耍扇两类。拿扇法有：三指提扇、四指握扇、反握扇、抱扇、夹扇、捏边扇、握扇七种；耍扇法有：抖扇、荡扇、捏扇小五花、上下单腕扇、上下双腕扇、绕八字扇六种。

抖扇：分竖抖扇和垂抖扇两种。竖抖扇：夹扇时，扇尖向上竖起，以手腕带动扇子抖动，使扇绸竖抖起来；垂抖扇：夹扇时，扇尖向下，以手腕带动扇子，在胯侧旁抖动。

荡扇：用三指捏扇，扇尖向下，大拇指和食指捏住扇角，前后荡动。

捏扇小五花：用右手捏扇，左手拿巾，操小五花云手转动扇子。

上下单腕扇：用三指捏扇，扇子随手腕由内向外，在手臂上面绕一圈，再随手下扣腕，在手臂下面绕一圈。

上下双腕扇：在上下单腕扇做完后，扇向身后划去，手心向外，在身后侧，手腕翻为手心向下，扇子带回胸前，在手腕背上绕一圈。

绕八字扇：用垂扇，以手腕带动扇边，在右胯旁绕成∞形，配以踢踏步。

巾帕花　皖南花鼓戏旦脚表演身段，动作很多，可根据表演需要选用。

抓巾：大拇指在上，四指在下，一把捏住巾帕一角。

悠巾：抓巾时，以手腕带动巾帕，在胯侧及胸腹前自由悠荡，不要腕花。

外单腕巾：左手抓巾，由胸前向右外侧撒开，在手臂上绕一圈。

内单腕巾：与外单腕巾动作相反。

外双腕巾：抓巾帕在手臂上部和下部各绕一圈，即在做完外上腕巾时，手心朝下继续扣腕，抬小臂，巾帕从小臂下绕一圈。

内双腕巾：与外双腕巾动作相反。

旋飞巾：右手做外双腕巾，当巾帕绕至手臂下时，手腕用力转动，巾帕撒开旋转，向右上方飞出，由对方接住。

抛接巾：在旋飞巾向右上方飞出的同时，演员做鹞子翻身动作，伸出右手接住巾帕，自抛自接。

托转巾：食指伸直，顶住巾帕中心，用手腕和食指的劲头，带动巾帕连续地旋转。

抢巾帕：双人表演。旦脚将巾帕丢在地面上，生脚欲抢，旦脚用脚将巾帕踩住，生脚略思考，以手势转移旦脚视线，将巾帕抢起，旦脚发觉上当，遂追逐生脚，相互嬉闹。



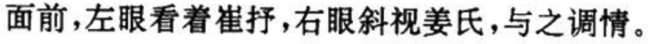
斗鸡眼　又名鬼神眼，即对眼珠，一般用于惊吓、紧张或装神弄鬼等场合，如徽剧《九件衣》中县官李文斌，闻知被告人陈玉林、张巧云碰死在公堂后，就用此技。表演时，两眼直视，左右眼珠同时向鼻梁看。

大小眼　又名阴阳眼，用以表现形象丑恶。表演时，右眼睁得很大，左眼缩得很小，在一场戏中始终保持不变，如徽剧《湘子渡妻》中韩湘子，变化成丑僧回家试妻时，即用此眼法；《打龙篷》中郑子明，勾阴阳脸，亦用此眼法。

斜眼　徽剧眼法，用于心术不正的人物表演之中。表演时，左眼注视一方，右眼却斜视另一方，如《列国记》中齐景公，与大臣崔抒之妻姜氏私通，借探望崔抒之病过府，在崔抒







面前，左眼看着崔抒，右眼斜视姜氏，与之调情。

二十种步　皖南花鼓戏基本步法，计有二十种。

麻雀步：用于丑行。表演时，双腿下蹲，脚掌立地，双脚勾起脚背，交替向前踢走。

喜鹊登梅步：以踩梅花四个花瓣为脚步点地方位而取名。表演分四步：第一步，以左脚前掌向身左侧方位移半步点地；第二步，右脚前掌由前向身后侧方位移半步点地；第三步，左脚前掌由左侧移向身右侧移半步点地；第四步，右脚前掌由左脚背向身体前方跨出半步点地。表演时，要求跨步小，速度快，一步比一步高，一般用于表现情绪急促或欢快时。

翻腕步：八字步站立后，右脚尖点地，脚踝向外翻，左脚单八字步不变，然后双脚在原地反复交替走动，用于表现挑担子或自鸣得意的情绪。

交叉步：八字步站立后，双膝弯曲半蹲，右脚尖向左脚前方擦地而出，左脚点地，右脚收回，左脚尖向右脚前方擦地而出，如此交替变化。

踢踏步：以脚踩出“踢踏、踢踏”的节奏声响而命名，又因声谐打铁之声，故又称之为“打铁步”。表演时有三响：第一响，是立正站好后，右脚掌踏原地出声；第二响，是左脚稍提起，落地出声；第三响，是当左脚全落地时，右脚后跟踏地出声。

罗弯步：大八字步站立后，双膝分向左右两侧，脚掌落地，交替向前走动，表现丑行中愚笨人物走路形态。

大脚步：正步站立后，大步向前走，双手在胸前摆动或耍巾帕花，表现大脚婆娘的爽朗性格和走路形态。

小脚步：以脚后跟为重心，进三步，退一步，上身及头部均随步子走动而微微晃动，有时还伴以微微耸肩，表现小脚行走之不便。

平稳步：属小脚步之一种，表演时，脚后跟先落地，接着前脚掌再落地，左右脚以半步距离交替向前走动，两手在身侧自由摆动，并伴以锣鼓，表现小脚平稳地向前行走之形态。

揉腿步：左脚在前右脚在后地踏步，双手扶左膝半蹲，右脚掌向前移半寸，左脚跟向前进半寸。当右脚向前移时，以腰轴带动双肩向后略仰；当左脚向前移时，身向前俯，双手在膝盖上轻揉一下，表现双腿疼痛。

跟步：一脚稍向前移半步，另一脚跟着移上半步，在〔乱扎〕鼓套节奏中连续走动，表现小脚女人走不动路时的劳累形态和懊丧情绪。

移步：双腿并拢，二脚掌分别向两侧轻拨，同时脚向前移进半寸，表现平稳、轻松地走路姿态。

进退步：双脚走正步向前大进两步，随即小退两步，在〔八哥洗澡〕鼓套节奏中，上身前俯后仰，表现急速行走的姿态。

跨步：分两步走。第一步，以小八字步站好，右脚提起，跨过左脚成踏步；第二步，左脚跟上，与右脚对齐，如此反复行走。

单踢步：正步站好后，第一拍，右腿向前踢抬四十度；第二拍，右腿落回原地，左脚同时在原地踮一下，配以扇子花表演。

勾腿步：左脚前，右脚后，丁字步站好。第一拍，左脚向内勾脚；第二拍，左脚落回原地，右脚向前勾起，身体随脚步的重心转移，前后晃动，常用于挑担、推车、抬轿动作中。

云步：是从灯会歌舞“跑云”中吸收而来，步法有快慢之分。

颠步：双脚以小八字步站好后，脚后跟略垫起，身体向前冲，以其冲劲带动双脚掌交替地向前行走，同时，随着步子的颠动，头部左右摇晃，并带起巾带、帽翅或髯口的颠动。

浪荡步：八字步站好后，右脚向左脚外侧横跨，身体同时向左侧倾斜，右脚点地时，左

脚迅速地向左侧横踏，呈八字步状，如此反复交替，犹如浪涛袭来，晃荡不定。

风摆柳步：走时下身移动较慢，上身轻微摆动，手臂与肩随之摇摆，如风摆杨柳状。

走场　庐剧小生小旦对唱时用的身段步法。当生、旦对唱完一段唱腔后，两人同时在〔大过台〕锣鼓声中，走小圆弧形，先面向外转向里，后再由里转向外（面对观众），走完后锣鼓停，接着再唱下一段，唱完后，在锣鼓声中再走一次，如此反复交替。

推衫子　洪山戏生、旦行身段步法，多表现于男女对唱之中，由民间歌舞"串场"形式发展而来。表演时，男女相近面立，在音乐、锣鼓伴奏下，你进我退，来回走十字步，如此反复交替。

二十四摸　皖南花鼓戏旦脚出场身段，计有推竹帘、放竹帘、卷帘、理花、摸刘海儿（即额发）、摸耳坠、拔鞋、看扇、亮手巾、伸懒腰、转身、正上楼、退下楼（因皖南农村都用竖梯上下楼，因此下楼非退下不可）等动作，统称二十四摸。

十样锦　皖南花鼓戏表演身段，是在〔十样锦〕锣鼓套子中进行表演。表演时，可根据不同的情绪，在相适应的锣鼓节奏中，走出不同的步法，如在〔反撩子〕锣鼓中走小脚步，在〔跳三锤〕锣鼓中走大脚步，在〔正撩子〕锣鼓中走平稳步，在〔二头忙〕锣鼓中走揉腿步，在〔八哥洗澡〕锣鼓中走进退步和跨步等。

压花场　泗州戏、淮北花鼓戏演员必须掌握的基本身段和步法，也是学员们必须学习掌握的基本功。分单压（泗州戏：一生一旦）（见左图）、双压（泗州戏：一生二旦）（见下图）两种形式，主要是在对舞对唱中，通过各种舞蹈身段和队形变化来表达人物思想情感。基本步法有：碎步、踹步、颠步、滑步、双足横蹉步、双足前后蹉步，双足前后点步、跳步、垫步、绵羊扒步、横半叉起跳步、竖半叉起跳步等。单压表演时，先由一个旦脚随着音乐和锣鼓的节奏舞上，表演各种不同的身段和舞蹈，接着唱一段〔娃子〕（又名〔八句子〕），如："西北风，阵阵寒，小二姐失落一只环。有心打一个新环配，新旧两样不一般。哪一个大姐拾了去，奴家给她二百钱；哪一家兄弟拾了去，小奴家跟他配凤鸾。四六八句压花场，后场里请上俊俏男。"接着，一个小生舞上，二人双双起舞，表演出各种舞蹈身段，如：整鬓、提领、拔鞋、托袖、顿袖、上山、下山、拾棉花、端鞋筐、合线、抱孩





子走、踩菜畦子、担水走、撒种走、摇楼走、割麦走、揉奶走、甩手巾、抢手巾、胸前左右摸拉巾、左拉巾、右拉巾、过河步、足尖点滑步、碎步掏腿跳、掏腿亮相、闪身亮相、双手左右大摇摆、单手左右大摇摆、双手舞长绸；走剪子股、门外窝、四台角、旋风式、蛇蜕皮、百马大战、燕子拔泥、鸭子和泥、怀中抱月、苏秦背剑、白鹅亮翅、浪子踢球、凤凰单展翅、凤凰双展翅、偷梁换柱式、小二姐骑驴式、懒婆娘簸簸箕式等。泗州戏老艺人李桂花擅长表演"压花场"，在1950年安徽省民间舞蹈会演中，进行专场演出，荣获表演特等奖。在淮北花鼓戏中，"压花场"还分大小架（即文武两派）：文派表演轻柔活泼，以小白娥（孙胜云）为代表；武派表演热烈欢快，以蔡合、匡毛安为代表。"压花场"除在"跑坡"阶段，作为展示演员阵容进行专场演出外，进入城市后一般不单独表演，多贯串于各个剧目演出中，根据不同的剧情和人物表演需要，灵活自由地摘选其中某一舞蹈身段，加以运用，如：泗州戏《打干棒》中用了旋风式，《拦马》中用了百马大战，《拾棉花》中则用了燕子拔泥、鸭子和泥等身段。



盘鼓　淮北花鼓戏生脚表演身段。盘即玩、打的意思，有三翻子，凤凰三点头、毛儿头、长流水、狗喝油、撅尾巴狗等名目。表演时，可根据剧情需要即兴摘用或联用，身段动作和锣鼓点子，可以因人而异，如：双手各击一面鼓，双手轮击一面鼓，前后击、左右击、腿裆里击鼓等。其基本套路有：走圆场、前走后退、分腿腾跳、跳跃掏腿击鼓、滑步拧丝、半旋腿上马、骑马式、左右开弓、探海翻身、跳跃踢腿、左右摇摆击鼓、换步掏腿、鼓条子出手接击、蹦子击鼓、抢背鼓等。表演分文武（大小架）两派：文派轻快活泼、幽默风趣，以张六（张玉坤）为代表；武派欢快热烈、激扬奔放，以张纪德、赵克贺为代表。

移步坐车　徽剧生、旦行表演身段和步法。表演时，两人均双膝并拢，腿呈半蹲状，随着音乐节奏和锣鼓点子面对面地移步，有时向前移动，有时向后移动，身体保持着坐车的姿态，如《二度梅》剧目中，陈杏元和梅良玉依依惜别时，即用此身段。

鬼台风　庐剧旦脚表演身段和步法，一般用于鬼魂行走中，表演时，两手垂直不动，身体与头部僵直，行走时步子碎而快，在唱鬼魂专用唱腔〔鬼对子〕的拖腔时，走一个或几个快速旋转，要求像旋风一样，表现鬼魂走路的形态。

跻功、垫子功　徽剧、泗州戏、淮北花鼓戏旦脚行当脚部功夫，在徽剧中称绑跻，在泗州戏和淮北花鼓戏中称上垫子。其做法是：用硬木或铜制作出小足，脚尖低，后跟高，将它绑在演员脚尖上，然后，在外面再套上绣花小彩鞋，用旦脚台步摹拟小脚女人行走，跻功不仅用于文戏旦脚表演，武戏中的刀马旦、武旦也要能带跻进行武功表演，不仅能翻扑跌

打，甚至能表演特技，如《三岔口》的传统演出中，要求扮演刘利华妻子的旦脚演员，能带跻翻上台口的栏杆上，表演各种特技，以示武功不凡。

走霸　岳西高腔表演身段，为武扮人物上场后之整装行动，可用于生、旦、净、丑各行，文戏、武戏中均可表演，与京剧起霸有三点不同：一是在唱一段曲牌（如〔新水令〕）后才起霸；二是带把子起霸，如《撞楼》中赵云出场时，左手拎靠腿，右手执长枪，亮相后走三步高台步，至台中站定后，放下靠腿，长枪头朝下，靠于胸腹部，两手平向左右展开，拉山膀，左右整袖，双手整冠，理靠绸，紧靠带，骑马式亮相后，左手提靠腿，右手执长枪，上前两大步站定，念诗报名；三是动作粗犷、简练，在节奏缓慢的大锣大鼓中表演。



一马双鞍　徽剧表演身段，用双人趟马舞蹈，表现男女同鞍出走时的情景，表演时，一人手执马鞭，二人背靠背而立，随着锣鼓、音乐节奏进行趟马表演，男进女退（或相反），相互配合，犹如同骑一匹马一般。

一百三十二跳　徽剧表演身段，在生、旦、净、丑诸行中，都有各种跳法，主要是摹拟各种人物、神仙、鬼怪及动物的形态和动作，如：跳加官、跳财神、跳魁星、跳判官、跳八仙（又分小八仙、大八仙、文武八仙、对花八仙、偷桃八仙、三星八仙、天宫八仙、五路八仙等）、跳大头鬼、跳小头鬼、跳土地、跳四大金刚、跳雷公、跳三眼神、跳寿星、跳猴子、跳狐狸、跳竹马等。

一身两人　又名老背少或哑背疯，徽剧旦脚表演特技，如《雪里梅》一剧中，由旦脚一人扮演疯女和哑父两人，上身是疯瘫女的装扮，下身是哑父的腿脚，演员胸前扎一个哑父的上身，背后扎一双疯瘫女的腿脚。表演时，要求下身沉重，脚步稳健，走着年迈人的步法，上身轻盈，动作柔媚，显出少女形态。上山时，两腿下蹲，双膝向前并拢，呈九十度，两脚交替用前脚掌踩地，后脚掌随前脚掌交替向前迈步，要求沉而不拖，稳而不僵。下山时，用外八字步，两脚交替地由内向外划小圆圈向前行走，要求轻而不飘，快而不乱。上身要着重表现出少女的天真活泼神态及对哑父的关怀爱抚之情，时而用手帕为哑父拭汗，时而为之打扇，采到野果还用手帕揩干净，品尝一下再给哑父吃。哑父吃果时，演员运用腹部肌肉一张一弛的技巧，表现其频频点头吞吃的形态，吃完果后，还用手帕为之擦嘴，整个表演要求形象生动，使观众真假难分。

纸人功　徽剧表演特技，用于表现人丧魂失魄后的形态，如《活捉三郎》一剧中，张文远被阎惜姣鬼魂勒死时形态。表演时，扮演阎惜姣的旦脚演员，用汗巾套住扮演张文远的丑脚演员颈项，轻轻地将张文远提起，张文远乘势将双手从袖内缩出，藏于褶子里下垂，

双腿半蹲，脚尖着地，随着阎惜姣手中汗巾的晃动，像钟摆似地左右摇着身躯，两只垂下的空袖子和褶子下摆也随之飘摆，犹如纸人一般。还可随着阎惜姣手中汗巾的转动，原地走矮子步转圈，轻似袅烟。（见右图）



蛇步蛇形　徽剧旦脚表演特技，如《断桥》中白素贞和小青的身段动作。表演方法有两种：一是白素贞和小青上场后互相寻找时的动作。表演时，要求两人均两手分别提裙，作顺风旗式，同时，食指和中指并作蛇头形状指向前方，双脚以正步站稳，脚跟立起，前脚掌着地，走碎步横向移动，移动中，双手还不停地划小圆圈（向哪个方向移动，哪个手式就抬高），像蛇在水中行走、觅食一样。一是白素贞和小青发现许仙后急急追赶时的动作。表演时，要求两人同时上右腿，踏左腿，身躯下蹲，右手由下朝上翻S形，上身作右半下腰状，接着，连续做第二个动作，两人同时上左腿，踏右腿，身躯下蹲，左手由下朝上翻S形，上身作左半下腰状，如此循环地跑圆场，犹如蛇在草地上盘旋向前行走，同时还要不断地高昂着头张望，急速地寻觅前方目标。



耍髯口　徽剧生、净行挂须脚色表演特技，用于表现人物的各种情感，如《徐策跑城》中徐策耍髯口时，就用了弹、捋、推、托、抖、吹、甩、轰等技法，配合帽翅、水袖、脚步和身段，组成各种舞蹈姿态，用以刻画人物性格和表达某种思想感情。

耍帽翅　徽剧生、净行表演特技，用以表现人物的各种情感。可分为：单翅摇桨、双翅摇桨、单翅上下、双翅上下、不动翅等，全靠演员头颈功夫加以控制，如《徐策跑城》、《九件衣》中就有耍帽翅特技表演。

耍甩发　徽剧、黄梅戏等剧种生、旦、净、丑诸行均有此表演特技，用于表现人物惊恐、挣扎、悲苦、激愤时的心情，常配以跪蹉步、扑跌身段。表演时，全靠演员头颈功夫加以控制，有：绕圈、抛直、散发等技法，尤以旦脚甩大顶难度较大，如黄梅戏《红梅惊疯》中红梅惊疯时、《卖花记》中张氏遇害时，都曾表演此技，演员利用颈项功夫，猛地将包头大顶甩出，随着颈项扭转，发在头前甩绕数圈，后抛直，配以僵尸倒地，要求不散不乱不缠绕，做得干净利索。

耍翎子　徽剧小生行表演特技，一般动作有：单掏翎、双掏翎、双轮翎、二龙出水、水

中照影、蝴蝶展翅等，通过单手或双手操作，充分利用盔帽上两根翎子的变化，并配以各种身段动作，用于刻画人物性格和表现不同情绪，多用于吕布、周瑜等人物，如《凤仪亭》、《临江会》等剧。主要耍法有：掏、摆、抖、颠、扫、绕、旋、勾、点、竖、甩、咬、放多种。

耍牙 徽剧武花脸行表演特技，用以表现人物性格凶悍、勇猛和面目狰狞。獠牙用野猪牙或母猪牙做成，约二寸长，略弯曲似羊角状。表演时，把獠牙放在嘴里两侧，靠舌尖功夫控制住，通过舌头的翻滚和两腮肌肉的抖动，将獠牙上下翘、上下分或单上、单下翻动，并配合面部表演和亮相，显示出人物的威风及杀气腾腾神态，如《定军山》的夏侯渊、《龙虎斗》的呼延赞等，都有耍牙特技表演。耍牙还有一对、两对、四对之分，耍时根据演员功夫而定。

耍辫子 徽剧武生行表演特技。表演时，演员头戴发网，身后拖一条三尺多长的发辫，辫梢系黄线穗，运用头颈功夫，配以身段和手式，左甩右绕，跨腿翻身，串旋子，使辫子满台飞舞，还用辫梢不时地抽打台板，噼啪作响，甚至攀上台前横架的杠子上，作辫子绕梁或吊辫子等惊险表演，如《八大拿》一剧中，黄天霸练武就用此技。

耍流星 徽剧武旦行表演特技。流星，即在绳子两端系上火环、水碗之类，耍动时似流星飞舞。表演时，演员手握绳子中部，旋转舞动，耍出各种花样，如：枪花、大刀花、迎面花、背后花、柔花、皮猴花等，名目有：金蛇吐舌、漫天飞星、天女散花等。技术好的演员耍舞流星时，还配以翻身、小蹦子、扫堂、绞柱等扑跌动作，最后，突然将飞旋的流星抛向空中，走前桥、抢背或其他翻滚动作，腾空跃起，抓住流星亮相。如《演火棍》的杨排风，《水漫泗州》的水母，均有此技表演。

耍盘子 徽剧丑脚表演特技。表演时，演员双手各托一酒盘，一盘上放酒壶，一盘上放酒盅（固定），用手指抵住盘底中部，猛旋一下，酒盘则在中指或食指尖上旋转，同时配以鹞子翻身、金鸡独立、钟馗抹汗、玉兔捣药等身段动作，显示出人物的滑稽和灵巧，如《快活林》一剧中店小二的表演。

耍顶火 徽剧武丑行表演特技。表演时，演员头顶一只蜡台，上插一根点燃的烛火，表演各种倒立行走姿势，并在桌上、椅上、台面上做各种涮腰、翻身、翻滚动作，表示技艺超群，如《大卖艺》中卖艺人的表演。

耍花棍 徽剧武丑行表演特技，表演时，演员两手执双短枪，拨弄一根约一尺五寸长的花棍，耍来耍去，或左右移动。或上下盘旋，有时将花棍抛向空中，落下时，又被脚踢起接住，始终不让花棍落地，并配以翻身、翻滚动作，以示技艺出众，如《打连厢》、《燕青卖艺》中的表演。

耍念珠 徽剧丑行表演特技。表演时，演员颈部先用力使念珠旋转，并配以圆场行走，接着突然放慢转速，使念珠搭在肩上，用肩部力量将念珠旋上空中飞舞，念珠落下后，用手耍之，继而用脚耍之，然后再回颈项上旋转，一直转下场。表演此技要求刚柔相济，轻

松活泼，表现人物诙谐性格和喜悦兴奋之情，如《僧尼会》中小和尚的表演。

耍坛子 徽剧生、净行表演特技。表演时，演员走醉步，将约一尺粗二尺高的真酒坛，自掷自接，在上身各个部位滚动旋转，或直立于头顶，或由肘、肩、背部滚至手中，或扔起上下左右飞舞，并配以翻身、跨腿、蹦子等动作，表现人物的醉态及对不平世道的愤恨之情，如《醉打山门》中鲁智深，《快活林》中武松的表演。

耍叉 徽剧、目连戏表演特技，一般用以表现惊险场面。表演时，演员双臂将钢叉转动，或在肘、肩、背部不停地翻滚，或抛向空中背手接住，或带叉翻滚，或飞叉掷向远方目标，如《目连救母》一剧中，刘氏过十殿时，有鬼卒耍叉、抛叉的惊险表演。

耍枪花 徽剧生行表演特技，用以表现战斗得胜后的威武锐气和喜悦之情。表演时，从出枪开始，枪花由慢到快，接着朝上空扔三个高抛枪，转身踩泥抬腿，用靠旗接住枪，继而后探海翻身抓枪，要求这一连串动作一气呵成，最后，右抛枪、左丢枪，两个转身接住枪，鹞子翻身大踩泥亮相，如《淤泥河》一剧中，罗成打败苏定方后的耍枪表演，用以表现罗成的高强武艺和勇猛性格。



耍伞 徽剧生、旦行表演特技，一般用于人物在雨暴风狂中执伞赶路的场面。表演时，演员将纸伞撑开，双手转动伞把，并配以各种身段和步法，表现剧中人顶风冒雨前进，有时走跪蹉步表示道路泥泞，有时带伞走吊毛表示摔倒。

傩戏中也有耍伞表演，与徽戏耍伞不同，伞用五色彩纸做成，执伞人头戴面具，手执纸伞，按东南西北上下左右顺序，两腿交替独立，走大三步起舞；锣鼓奏毕后，再垂直旋转伞把，向左后方、右后方，左前方、右前方，分别以横倒方式执伞旋转，使表演情绪达到高潮。每舞一段后，均有锣鼓或念“吉段”（吉祥语）者穿插其间。

甩盔 徽剧生行表演特技，用以表现人物惊慌、激愤之情。表演时，演员利用头、颈部力量，猛地朝后一甩，将头上戴的盔帽飞甩出去，落于远处检场人手中，如《黄鹤楼》中刘备惊闻被困和《九件衣》中李文斌决意弃官时均用此技。

喷火 徽剧净行表演特技，一般用于神仙鬼怪表演，如判官、钟馗等角色。表演方法有两种：一种是演员嘴里含用棉纸包后剪口的松香粉末，朝同台角色手执的火把上喷去，在空中燃成火团，制造气氛，如《放裴》中李慧娘朝刺客手执火把上喷火即是。一种是演员事先在嘴里含一个约一寸长的铜管（一端是个大孔，另一端有无数小孔，将燃着的黑炭末或草纸媒塞于筒中，表演时轻轻吹动，小孔内即冒出点点火星。

滚灯 又名鲤鱼滚草。徽剧丑行表演特技。表演时，演员把一只碗顶在头上，碗内

装满米，上放两个鸡蛋，再插上一只点燃的小蜡烛，要求在长条凳上下钻来钻去，钻进钻出，而碗内米不撒地，鸡蛋不掉下来，蜡烛也不准熄灭，表演轻松自如。演员必须做到头功稳、腰功软、腿功韧，才能完成此技，如《癞头滚灯》中小二被妻子惩罚时的表演



踢鞋穿鞋　又名甩靴子。徽剧生行表演特技。表演时，要求演员掌握甩鞋踢鞋的劲头，使踢出的鞋稍高于头顶，乘鞋落下的惯性，顺势用头顶接住鞋，穿鞋时眼睛看准鞋口，以脚尖乘势伸出接住头顶落下的鞋，并穿上鞋，如《断桥》一剧中，许仙被白素贞和小青追赶时，惊慌之中坐地一跌，左脚朝上一踢，将鞋踢上头顶，四下寻鞋不着，猛然意识到在头上，接着将头一低，鞋落下来并准确地套入脚尖，以此表现其惊慌胆怯之神态。

顶碗　徽剧、泗州戏、淮北花鼓戏旦、丑行表演特技。表演时，演员头顶七只碗，最上面的碗内放入香油点灯，两只手掌内各放一块黄泥，以防烫手，黄泥土块上也各放一只碗，碗内放油点灯，两肘部再各挂一个马灯，共十一只碗、五盏灯。碗和灯放好后，演员以小碎步跑圆场，走剪子股，小花场，待走至台中后，双手做上下左右交叉或对称的动作，腰身作前后左右倾仰姿态，接着行二十四拜大礼，最后取下头顶上的七只碗和灯及双肘上的马灯，单手捧灯和碗，满场跑动，猛地双膝跪地，将手中的灯、碗朝身后一扔，哭拜下场，以表达人物忠贞坚毅、怨恨无奈之情，如淮北花鼓戏《三告李彦明》中黄桂英祭法场时的表演，淮北花鼓戏老艺人匡毛安(艺名匡老妈)擅演此技。泗州戏《拦马》中焦光普给杨八姐送酒时，也有顶碗表演，演员头顶盛满清水的大瓷碗，用矮子步跑圆场，讲究滴水不泼，泗州戏老艺人魏玉林、黄兆林均擅长此技。徽剧已失传。

玩石磙　淮北花鼓戏生行表演特技。表演时，先将石磙置于台中，丑脚先上场，做各种夸张动作，表示搬不动石磙，接着，戴白须的生脚上场，仰面卧地，自搬石磙压于胸腹部，然后，五个旦脚上场，其中两人分别以单腿独立姿式立于生脚双膝上，还有两人也单腿独立站在生脚胸前两侧部位(即腋旁)，另外一人单腿立于石磙之上，五人齐挥双绸，摆出各种姿态亮相，同时伴以锣鼓、口哨和吆喝声。

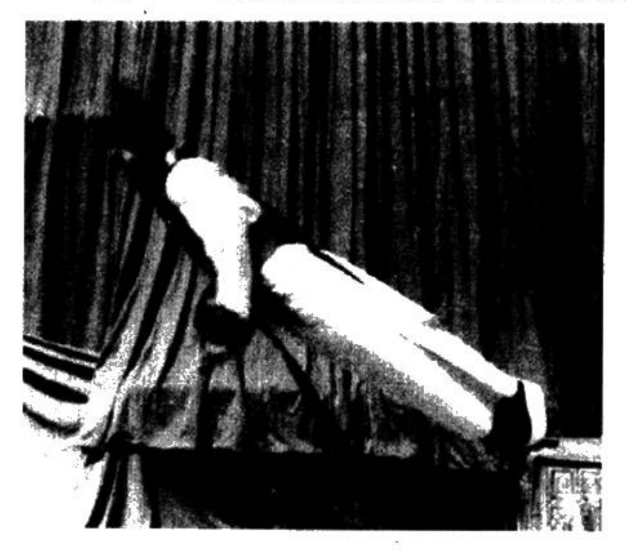
转舞　端公戏表演特技，如《魏九郎背表》中九郎曾表演两次转舞，套路各不相同。前部表现九郎与四学友结伴回家，五人骑马上路，开始走一条龙、剪子股，继而以九郎为中心，学友站四台角，旋转起舞，并配以各种扬鞭策马身段，表现骏马奔驰神态，中间九郎手捧九连环鼓边敲边跳，一般要到把〔长四条子〕、〔凤点头〕等八种锣鼓点子打完，达到飞快旋转时，才刹住架子亮相，充分展现出一群学童课外嬉戏的热闹情景。后部表演是在九郎上天时，九郎手执两个火把，双手一拍，烟火燃起，在烈火腾腾的烟雾中，一面上下左右不停地挥舞火把，一面飞快地旋转身躯，越转速度越快，接着后台突然抛出一块豆饼或小石磨，演员立即跳上去继续旋转，最后，要求演员必须用飞旋起来的裙边，扫倒香案上的蜡

台，巧取事先压在蜡台下面的红纸包（即赏钱）方才结束。技高者能在方桌面上旋转，功夫好的演员还能带跻表演。

两头跳　又名鼓鼎小翻、串小翻。徽剧武行表演特技，一般用于马童表演或武戏跟头档子中，要求表演者能在直径约一尺五寸的方圆内，连续翻几十个小翻，最后跃起身亮相。

蜻蜓点水　徽剧武生、武净表演特技。表演时，演员右手撑地，肘抵右腰部，左手五指张开，山膀拉平，全身呈斜倒立状，全凭右掌支撑住全身，一跳一跳地向前移动，像蝎子爬墙一样，如《探五阳》中王英在五阳城寻找水源时的表演，以显示王英的高超武艺和潜行时的隐秘形态。

僵尸　徽剧及其他戏曲均有此表演特技。分面僵尸、背僵尸、转体僵尸三种，又有平台和高台表演之分，尤以高台僵尸难度较大，用以表现人物突然受伤或死亡倒地时的形态。表演高台面僵尸时，要求演员面朝下笔直地跌下高台，快临近地面时，突然朝前窜毛，腹部用气先着地面，四武行乘其落下台板反弹起之机迅速地接住。背僵尸是面朝上跌下，臀部先落地，靠腰部用力弹起，再双肩着地，颈项挺直，不使后脑被撞击。转体僵尸是在翻扑动作结束后，突然转体面部朝上做僵尸动作，如《焚绵山》一剧中，介子推被火烧死时，就用了转体背僵尸倒地。在《史文恭》一剧中，史文恭被捆绑在高台（由三至七张桌子搭成）上，被小李广花荣射死时，就用了高台面僵尸倒地动作。



窜桌扑虎　徽剧生行表演特技。表演时，演员双手按公堂桌两角，双脚用暗劲一蹬，上身猛地朝前一窜，人即越过公案桌，接着一个扑虎落地，要求做得灵活轻巧，不露痕迹，如《九件衣》中县官李文斌的表演。公堂上连死二人，死者父母赶来闹堂，夺过衙役的板子，赶得大堂上的人七零八散，李文斌大惊失色，从公堂案内窜出落地。



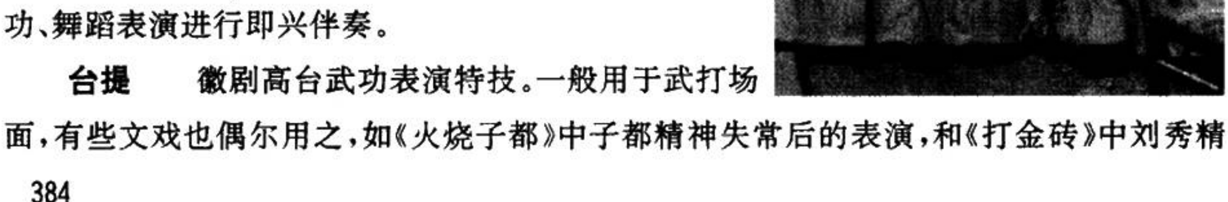
窜圈　徽剧武行表演特技。一般用于武打场面，在穿越障碍时表演，分刀圈、火圈几种。表演时，事先在圈上绑上钢刀或点燃的火炬，把几个圈垒立在舞台上，

武行演员翻各种筋斗穿越过去，显示环境险恶和武艺高超。另外，还有将钢刀刀尖朝上，插立于桌上，武行演员翻窜毛等筋斗，从刀尖上越过去，以示惊险绝技。

滚钉板 徽剧生行表演特技。表演时，先在台上放一块长形钉板(约二尺长，一尺宽)，上面装满长铁钉，(其中有一根主钉)，一演员将活鸡抛向钉板，以示钉板是真，然后，滚钉板的演员脱去上衣，赤膊扒在钉板上，靠双手的力量控制住钉板，在台上来回翻滚，接着又伏在钉板上，几个扮演校尉或衙役的演员站踏其背上，后再仰面抱板，让校尉或衙役们再立于板上，以示其绝技惊险，结束时，演员胸背毫无损伤。这种特技表演，一靠演员的气功和臂力，二靠钉板做工巧妙，在校尉或衙役用活鸡祭板时，主钉连鸡一同取下，演员表演时将手臂夹紧，抱圆钉板，使观众不易发现钉板秘密，演来才惊心动魄，如《九更天》中马义的表演。

锞子 又名跑马锞子。徽剧表演特技，是表现急速行走中遇到障碍或受到困扰危险时的跌扑身段动作。此技分三种：一是单摔锞子，表演时，演员跑起来，左腿踢出，右腿跟着踢出，人在半空中悬起，旋转半圈，用脊背着地，功夫过硬的演员，可来回连摔几十个，如《焚绵山》中介子推被火烧时的表演。二是过人摔锞子，地上事先卧着数人，演员跃起一米多高穿越而过，摔一丈多远，后脊背着地。三是高台摔锞子，如《金钱豹》中，金钱豹朝空中抛叉，孙悟空从三张桌子高处跃起接叉，从空中抱叉摔锞子于地板上。

四门八叉 淮北花鼓戏表演特技。四门，即舞台四个方位，八叉，即演员要在四门摔八个横叉，一般用于独舞，亦可归入生、旦群舞的“大武扬”表演之中。开始表演时，由生脚或持伞人从前台口滚身(或筋斗)向后，同时旦脚由台后部向前走，从生脚身躯上空窜抢背或扑虎而过，走绞柱后起身连摔两个横叉，再翻回后场；第二次，由挎鼓的生脚打〔三翻子〕鼓点至台中或台左角，持伞人从后场至台右角走扫堂腿向前，同时旦脚上场，从持伞人前向后走扫堂腿，然后连下两个横叉，走半圆场回后场；第三次，是鼓架子归原位，淋架子(即持伞人)朝台左角滚身，同时旦脚分腿大跳，从其身躯上跨过去，淋架子反滚回来，旦脚又连下两个横叉，退归至后场；第四次，是淋架子在前半场边走边舞伞，待其走至台中面向观众时，旦脚双手按其双肩，从其头顶上分腿跳跃过去，紧接着又连下两个横叉。功夫好的旦脚演员也可以连续不断地劈叉，渲染场上气氛，锣鼓可以结合武功、舞蹈表演进行即兴伴奏。



台提 徽剧高台武功表演特技。一般用于武打场面，有些文戏也偶尔用之，如《火烧子都》中子都精神失常后的表演，和《打金砖》中刘秀精

神失常后的表演。表演时，演员必须从三至五张桌上翻各种筋斗（如：提、蛮子、踺子、云里翻）下来，有的演员还能身挟十二个鸡蛋或瓷碗（即左右手各拿三个，左右肘部和左右腋下各挟一个，嘴里衔一个，下巴颈部挟一个）从半空中翻台提下来，落地轻捷，鸡蛋或瓷碗完好无缺。

盘彩　目连戏表演特技。穿插在第二本戏文《下山》之后，表演者一人，画猫脸。表演前，先用白老棉布打结为绳，并留有三个活结（活套），盘缠于舞台前沿横梁上，演员攀登而上，在网洞中穿来穿去作各种表演，谓之搭天门架，表现人在登天梯，脚悬钩于上谓之“盘”。表演名目有：担山、双托、草托、穿网等，吊脑和吊辫子表演也穿插其间。

盘台　目连戏表演特技。穿插在第一本戏文《挂号》之中，表演者一人，画蝴蝶脸，在倒置的方桌腿上拿顶倒立，又作绷顶，（即面朝上，手和腿分别按置于四条桌腿梢上，身腰与头部均悬空），然后再在每条桌腿梢上拿顶或作蹬坛表演。

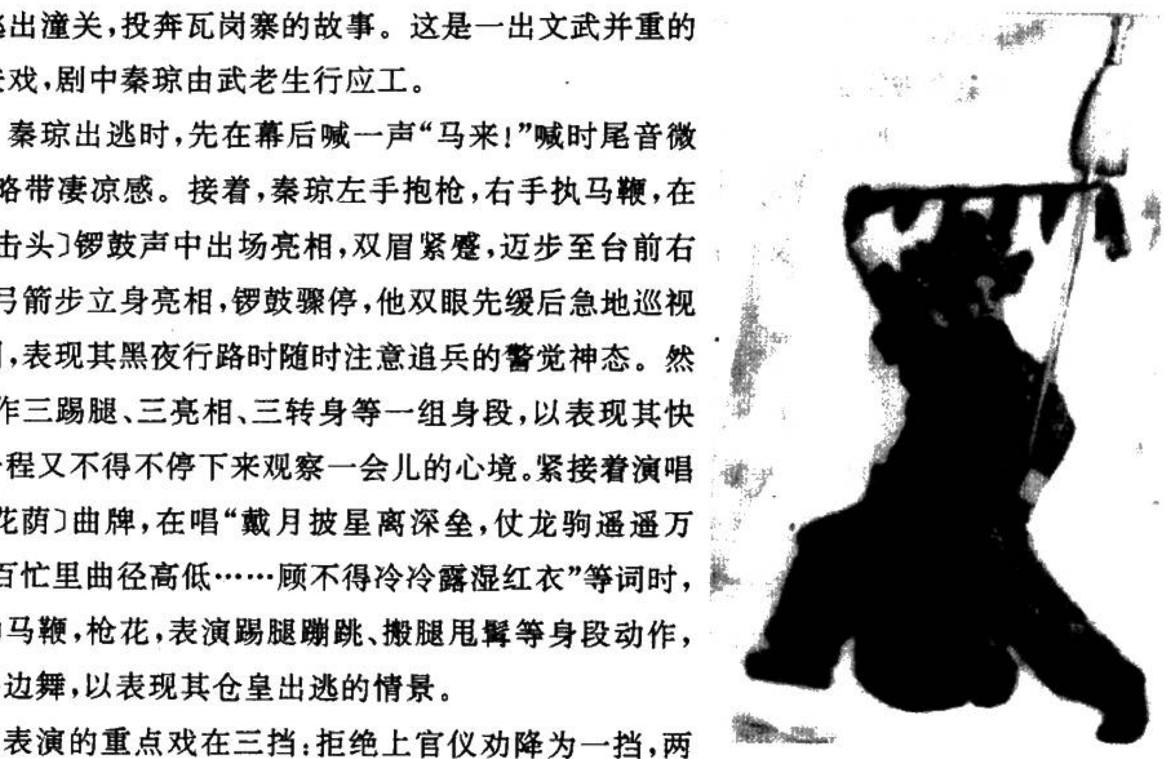
吊辫子　目连戏表演特技，穿插于盘彩表演之中。表演前，演员要把头发梳得根根得力，并加绳盘发辫，全长约一尺八寸。表演时，将辫子系于舞台前沿横梁上，身体离地三尺多高，由人推作荡动状，或单独表演吸黄烟（即从袋中掏烟装入竹制烟筒的丝眼之中，用嘴吹燃草纸媒子，点烟吮吸），或盘膝而坐，或吊二郎腿，技巧高者还可以端椅子，椅子坐一人，负重再悬荡几个来回。另外，还有吊脑（即将后脑勺仰悬于布套内，四股划动）表演。

爬柱子　又名爬杆。目连戏、徽剧、岳西高腔及庐剧丑行均有此表演特技。如岳西高腔《蟠桃会》中孙悟空，徽剧《三盗九龙杯》中杨香武，庐剧《菜刀记》中魏大蒜都有爬杆表演，以表现其身手矫健、轻巧敏捷的高超技艺。在目连戏第三本戏文《奈河桥》后，亦有爬杆表演，表演者画猴脸，爬上竿后作各种猴形动作。搭台演出前，先在舞台前左侧竖一根约五至七丈左右的高杆，表演时，演员徒手攀登上杆，在杆上表演各种惊险动作，如：正爬、倒爬、倒滑、乌龙缠柱（即双脚盘柱，双手悬空作摘桃状）、金鸡独立（即单腿立于柱端，手搭凉棚远眺和环视）、哪吒探海（即双手抱柱，两腿倒立）、扯顺风旗（即双手撑杆，全身呈水平状）、老鹰展翅（即单手、单腿盘绕木杆，另一单手、单腿伸开，如鹰展翅飞翔）、倒挂金钩（即双腿盘杆、头朝下昂起远望，双臂伸开呈一字状）、乌龟划水（又名乌龟晒背，即以腹部抵柱顶，四肢平展呈划水状）、童子打坐（即双手合掌，一腿盘柱，一腿盘起坐柱端呈睡状）、罗汉显圣（即头朝下，双腿夹杆滑下，双手呈打躬状）等。

十八吊　又名挂布。徽剧武行表演特技，用以表现剧中人技艺高超。演出时，在舞台中央将三根高十余米的木杆一端捆扎在一起，另一端呈三角形固定好，从顶端悬挂下约一丈长一尺宽的白布，演员由下端抓布朝上攀登，表演十八吊，即：左手吊、右手吊、双手吊、左肘吊、右肘吊、双肘吊、左膝吊、右膝吊、双膝吊、左腿吊、右腿吊、双腿吊、左侧吊、右侧吊、双腋吊、平腰吊、倒立吊、平身吊、前颈吊等动作。

表演选例

三挡　又名秦琼逃关。徽剧中的昆腔传统剧目。表现秦琼为避靠山王杨林杀害，黑夜逃出潼关，投奔瓦岗寨的故事。这是一出文武并重的功夫戏，剧中秦琼由武老生行应工。



秦琼出逃时，先在幕后喊一声"马来！"喊时尾音微颤，略带凄凉感。接着，秦琼左手抱枪，右手执马鞭，在〔四击头〕锣鼓声中出场亮相，双眉紧蹙，迈步至台前右侧，弓箭步立身亮相，锣鼓骤停，他双眼先缓后急地巡视四周，表现其黑夜行路时随时注意追兵的警觉神态。然后，作三踢腿、三亮相、三转身等一组身段，以表现其快逃一程又不得不停下来观察一会儿的心境。紧接着演唱〔醉花荫〕曲牌，在唱"戴月披星离深垒，仗龙驹遥遥万里，百忙里曲径高低……顾不得冷冷露湿红衣"等词时，舞动马鞭，枪花，表演踢腿蹦跳、搬腿甩髯等身段动作，边唱边舞，以表现其仓皇出逃的情景。

表演的重点戏在三挡：拒绝上官仪劝降为一挡，两人分手时，起"答答答答乙仓"锣鼓，秦琼与上官仪同时用大踩泥、金鸡独立动作，分立于左右台口，以示二人同时勒马，接着，秦琼唱"俺提鞭去也，休指望勘相故国"，同时将左手上的长枪夹于搬空的左腿膝腕间，表示将枪插在马鞭边，然后对上官仪摇头摆手，面带微笑，表示拒回登州杨府，并双手抱拳打躬，与上官仪表示告别，最后走一个大圆场，催马扬鞭而去。锏打贺方为二挡，秦琼唱"哎呀打！"尾音刚落下，乘在单腿大翻身的一刹那间，从腰旁抽出双锏猛击过去，贺方走抢背倒地。接着，秦琼扫视贺方一眼，证实其确已毙命，再低头看看手中金锏，从嗓眼里通过鼻腔共鸣发出嘿嘿笑声。出潼关为三挡，秦琼正欲上马出关，守将魏文通突然追问："此马为何不戴銮铃？"秦琼一时紧张，脱口而出答曰："这个……"用眼先扫视魏文通一下，审视对方的反应，接着快速地转动双眼，用婉转平和的语气随机应变地回答："只因军情紧急，走得慌忙，故而未曾系铃。"机智地瞒过了魏文通，逃出潼关后，秦琼有三声笑，声音要一反常规地一声比一声低。第一声，是舒心地大笑，表示终于逃出潼关；第二声，笑声略低，表示是被迫夜逃，有国难投，有家难归，笑中内含悲愤；第三声，在笑中略带哭腔，表现出秦琼虽然逃出潼关，但猛然想起为救他而自刎的张紫燕，不禁潸然泪下的悲痛心情。

最后，当秦琼被杨林追杀之际，程咬金、王伯党等人前来相救，开打，秦琼在无可奈何的情况下投奔瓦岗寨，戏在〔水仙子〕曲牌中结束。徽剧著名老艺人程发金擅演此剧，唱念做打出众，表演真切感人，其嫡传弟子曹尚礼在表演上又有所发展。

水淹七军·观书、观阵　徽剧传统剧目。表现关羽与庞德、于禁初战后寻求破敌之策的故事。剧中关羽、周仓、关平分别由红生、二花脸、小生应工。唱腔为〔吹腔〕、〔拨子〕，苍劲豪放，表演以做工和舞蹈的工架美、雕塑美取胜。



观书：表演以关羽为主，讲究威、稳二字，周仓虽属配角，但要求表演质朴、雄浑，两人一静一动，组构成多种优美造型和画面。表演分为桌后、桌前、台口三个层次。桌后的表演由关羽打开《春秋》一书开始，一句“叫头”过后，在“扑扑扑”的钹声中，关羽用右指弹掉烛花，周仓相应地迅速跨步上前，以足猛地一下踏灭烛花亮相，关羽捋髯翻书，不动声色，以示他思想集中考虑破敌之策而毫无他顾之心情。关羽唱〔倒板〕后，左手握书卷，右手捋髯，周仓与关羽侧背相依，双手撕开黑扎上的两条长须，歪头侧视关羽手中书卷亮相。同时关羽盔帽上的绒球不停地颤动，以示其内心激动之情。继而关羽放下书卷走出书桌，摊手、搓手表示思索无计可施，周仓配以同样动作，但幅度更大，节奏更强烈，两人在〔乱捶〕锣声中各自踱步至台口两角，又急转身交叉而过，在台口两角侧身亮相。随后两人走碎步滑行到桌前，侧面相对观书亮相，同时，关羽点头颤动盔帽上的绒球，以示忽有所得，又急忙扶桌观书，周仓随之举烛照书，两人连臂反侧合摆一架式，双双碎步滑行至台口正中，周仓抱烛侧身挺立，关羽弓箭步长身，一手握书一手捋髯，两人合亮相。

观阵：关羽内唱〔拨子倒板〕后，在大锣大钹声中，关羽、周仓、关平相继上场合亮相。关羽接唱〔回龙〕腔，三人走滑步，摇膀抬腿，以整齐划一的身段动作走下阅兵台，在〔原板〕唱腔中合亮几个架式，表示观敌阵势。接着下阅台上高山，周仓在前执大刀左右挥舞引路，表示劈荆斩棘前进，关羽和关平紧随其后，三人登上高山，临近敌前沿阵地，各自跨腿转身，合亮一个侧形俯视造型，即关平在前挥右臂怒目直指；关羽居中，右手捋髯，左膀弯于胸前，以掌示意阻周仓，要他噤声；周仓在后右手执刀直立，左臂弯抬成半月形，五指伸开，踮脚伸脑张口怒视。当探子报北河水发后，三人快步下山，转体变形，连摆左、右、中三个画面造型，以示三人得破敌之策时的喜悦心情。

凤凰山·赠剑　徽剧传统剧目。写海俊酒醉，被人送入百花公主闺房，公主回房后，非但未加罪，反而一见钟情，暗许终身。全剧唱做并重，是生、旦应工戏。

海俊醉卧百花公主闺房，侍女江花佑上唱〔吹腔〕，边唱边掀开锦帐，发现海俊后大吃一惊，在快节奏的唱腔中，一手急拔腰间宝剑，转身举灯怒视海俊。当发现醉卧之人竟是自己失散多年的弟弟时，忙唤醒陈述利害，海俊惊恐，两眼呆滞后耍眼珠，硬僵尸倒地。江花佑扶起他欲送出闺房，幕后鼓乐传来，公主回宫，江花佑忙将海俊藏于锦屏之后。百花公主唱上，江花佑迎接，示意四宫女下，她一面为公主掌灯引路，一面显露出为弟担忧之情。公主进闺房，突然嗅到房内有酒气，立刻四下嗅闻，接着逼视江花佑。江内心慌乱，举止失措，所问非所答，借奉茶水来掩饰，但送茶时双手颤抖，倒茶时倒在杯外，接杯时竟用茶盘底，引起公主怀疑。公主欲往帏屏后更衣，江花佑急叫住公主，取桌上密信呈给公主，意在转移公主视线，接着又主动地从帏屏后取披风来为公主披身，让海俊在披风的遮掩下转身藏于桌案下，三人在锣鼓节奏中，以看、遮、躲三个不同动作，构成一个画面亮相，以表现三人不同的神态。公主在桌旁假意剔灯看信，突然猛拍桌案念信，一语双关，吓得桌下海俊"啊呀"一声掀桌帏而出，走抢背翻滚到一边，公主鹞子翻身，拔剑掏翎，剑锋直指海俊，江花佑转身半蹲相护，海俊坐地翘脚扬袖颤抖，三人亮相。当公主得知面前美少年就是新上山的海参军时，缓缓地落下宝剑，以剑尖在海俊面前轻轻的晃动，来掩盖自己暗暗打量海俊的赞许之情。江花佑觉察出公主的内心隐秘，立即暗促海俊谢公主不杀之恩。公主命江花佑送海俊出房，江花佑暗示海俊暂留，自己悄悄地隐下。公主以为海俊已走，连跑了两个大圆场，同时掏翎远眺海俊去的方向，以表现内心眷恋之情，并连赞三声："好一个海俊！"海俊突然走出来。公主羞避一旁柔情相问。当海俊口出狂言得意忘形时，公主抽剑直指，海俊跪地察言观色。公主砍下的剑猛然停在半空中，忙用手摸剑，看是否有血。海俊确信公主已爱上自己，顿时胆壮起来，故意伸颈过去，让公主砍杀。公主三次欲下剑，海俊三次跪步向前伸脖颈，公主三次后退，两人在锣鼓、曲牌配合下，构成节奏鲜明的画面造型。最后，公主赠剑许身，两人双双跪拜盟誓，江花佑悄悄地上场，在两人身后欣喜地偷看，三人亮相，全剧在欢快的气氛中结束。

白兔记·出猎、回书　徽剧青阳腔传统剧目。剧情为：刘智远之子刘承佑追猎兔至井边，见汲水妇人诉身世，愿代为查找夫君。承佑返家后，听其父追述往事，方知汲水妇人乃生母，于是急求父回书索母。剧中刘承佑、李三娘、刘智远分别由娃娃生、正旦、正生应工，表演中，唱念做舞并重。

第一场出猎：表演载歌载舞，突出一个"猎"字。在大鼓大钹的〔急急风〕节奏中，刘承佑左手提弓，右手执白色马鞭，走圆场至台口亮相，配合三下小锣声，他朝左、右、中三方远望，紧接着走半个圆场，以鞭策马，做跨腿、翻身、三涮腰动作，勒马亮相后，边舞边念四句定场诗。突然天空传来雁鸣声，他云手起步，在念"众将齐看箭"时，吸左腿，半转双手把弓箭反花背在身后，向下场门上空射去。接着边舞边唱〔红衲袄〕曲牌，当唱到"白马儿拄着红缨"时，吸腿下蹲，左右涮翎子打地，表现抚马爱马之情；当看到天鹅飞来时，双手掏翎子，

后探海接单腿翻身，表现看到天鹅的兴奋之情。最后，发现白兔，急率众策马追下。

第二场井台传书：李三娘以唱为主，刘承佑以做为主，通过翎子功和舞蹈身段表演来烘托李之唱腔。当李唱“我夫只得呵，去邠州求官”时，刘双手掏翎子转身，右腿单立，左腿盘坐在右腿上，双翎从面前分开后又合起来，合起又分开，以示求官远离夫妻分手之意；当李唱“儿子送到邠州后，远在天边”时，刘朝井内边眺望边上三步，李以水袖弹起并露出双手，来回做眺望动作相配合，接着二人双转身亮相，表示李盼儿未归的痛若之情；当李唱“咬脐名字终身怨”时，刘吃惊，双手反掏翎子，口含双翎，背手呈双龙紧锁状，二目圆睁，不断地抖动紫金冠朝后退，接着在一段高亢的帮腔声中，放开咬住的双翎，又两手交叉掏翎子，与李三娘同时挖门走圆场，在小锣小钹的节奏中，以交叉翎作凤凰三点头状，然后颤翎抖翎，用右手掏双翎作擦泪状，二人聚拢又分开，以示李三娘望夫盼子的痛苦之情和刘承佑对她的同情关怀之意。最后，李三娘给夫君修书时，刘承佑以单手掏翎呈望月拨云状，以烘托李三娘念夫怨夫的复杂感情。送走李三娘后，刘承佑怀揣书信，令小卒带过马来，他跨腿、飞脚、翻身上马，急步走圆场，众兵卒后面高喊追不上，他急转身边舞边念，陈述急返之情由，然后右手反花背马鞭，左手掏翎转身，金鸡独立式亮相，念白越念越快，当念到“冤报冤来恩报恩”时，他跨右腿，以双翎点地，转身一窜，快速地上腿翻身，突然停住，涮腰踩泥亮相，后急步冲下场。



第三场回书：刘智远看信后，在帮腔声中摇头背手，表示忏悔之意。刘承佑在〔急急风〕锣鼓声中上场，追问生母下落，当得知井边相会的妇人乃是生母时，大叫一声“亲娘！”父子二人捶胸擦泪抱头痛哭。接着刘承佑单手掏双翎，翻身踢腿，模拟李三娘推磨动作，描述母子井边相会之情，唱到伤心处，握拳捶胸，赖地蹉足，嚎啕大哭，表现撒娇之态。当父亲答应亲自去接母亲时，刘承佑在喜悦中用双手竖指，深深拜揖，并围绕着父亲走小圆场，双翎随之左右晃动，表示兴奋欢腾之情。最后，刘智远先下场，刘承佑在帮腔合唱声中，双手作拱月状，翻身后走半圆场，紧接着双晃手，大翻身，纵身跳起单腿落地，擦地翻身，双手掏翎亮相，后放下翎子，双手拍腿呈双飞燕状，又蹦又跳地跑下场。

打龙篷　徽剧传统剧目。写五代时周主柴荣和他的大臣（也是结拜的兄弟）郑子明为赦免打擂英雄高怀德而引起的一次纠纷。剧中郑子明、赵匡胤、柴荣分别由武二花脸、红生、老生应工，唱〔吹腔〕、〔拨子〕，表演上唱念做舞并重，是武二花脸（或架子花脸）的功夫戏。

徽剧著名老艺人程发全擅演此剧，他演郑子明时，身扎大靠脚蹬厚底靴，有许多繁重的身段动作表演，既注重人物性格的刻画，又很生活化，把郑子明这个目不识丁而又天真、淳朴的鲁莽人物塑造得十分鲜明，他念白虽上韵，但又从人物出发糅进了不少乡音，表演具有浓郁的泥土气息。如当郑子明向柴荣讨保未被应允时，就对柴荣叫道："你不会为君，与我请下位呐！"赵匡胤在一旁示意不可，他急不可耐，怒气冲冲地唱〔拨子倒板〕："在龙篷气坏了郑子明！"唱时用丹田气喷口而出，铿锵有力，在"明"字尾部加"呐"字拖腔，唱得气势雄浑，同时辅以摇头、跺脚和手臂挥舞动作，表现他气愤已极的情绪。接着他上前欲抓柴荣，柴荣急用笔点他脸部，他捂脸，转身坐地不起，像小孩撒赖似地说："气死我了！气死我了！"想以此要挟柴荣，同时还不停地以目觑看柴荣，见柴荣不理，又回头用目光向赵匡胤求计。赵匡胤暗示他继续讨保，他在锣鼓声中爬起来，转身至椅旁，左脚踏椅，右手捋髯，左手指着柴荣，双目怒瞪地唱〔回龙〕腔，充分表现了郑子明虽已官高爵显，但仍未改草莽野性，在结拜弟兄面前不拘礼节的性格特征。当唱到"你回到陕西把你的雨伞卖"时，他用虚拟动作学柴荣当年推车卖伞的情景：他走到上场门台口，用手式表示解开绳索，放下独轮车，架车推至台中，搬出两捆雨伞放在独轮车架两侧，用绳捆扎稳当，接着，双脚大八字步站立，作骑马蹲裆式，拿起虚拟的车带套在脖子上，双拳内扣表示握车把，两脚前后踮起翘首亮相，然后双腿变前弓后箭步推车，在〔走马〕锣鼓中走颠步、碎步、踏步、踱步，表示在弯弯曲曲的道路上推车前进。车推至赵匡胤面前，故意问他要不要伞。赵一面表示不要伞，一面用眼神示意他不要过分失礼，他佯装不解，并大声地说："你不要，我到那厢去卖……"把车推到柴荣面前，问柴荣要不要伞，柴荣不理，他又走蹉步、滑步，把车推回上场门。当唱到"我回转山西把我的香油卖"时，他又用虚拟动作表现郑子明当初挑担卖油情形：他至台后，搬出两桶香油，小心翼翼地放至台口，打开桶盖闻闻香油气味，猛吸一口气轻轻吐出，嘴里啧啧有声，表示油香四溢。接着盖好桶，拿起钢鞭当扁担挑油桶，右手捋髯亮相，用充满乡音的拉长了的音调大声吆喝："卖香油啊！"喊得得意洋洋，表现郑子明对当年卖油时自由自在无拘无束生活的津津回味。然后，他抬起双眼，面带微笑，在锣鼓声中挑着担子一颤一颤地走颠步，走至赵匡胤面前，问他要不要油。赵匡胤无可奈何地摇头表示不要，他双眼略一转动说："你不要，我就挑到那厢去卖哟！"他双手扶钢鞭，身稍下沉，突然转动肩膀表示换肩，后走S形至柴荣面前，问柴荣要不要油，柴荣生气地背过身去表示不理，他又挑担回去。最后，他忍无可忍，便"手执钢鞭打昏王！"等柴荣被迫封高怀德后，他晃动手中钢鞭笑眯眯地旁白："是个骆驼峰，不打不成功，一打他就封！"以示其快人快语，直率可爱。程发全的表演真实、生动、有趣，获得行家一致好评。

齐王点马　徽剧传统剧目。写敌国进犯，齐景公无计御敌，请皇后钟无盐点兵出征的故事。齐景公、钟无盐分别以袍带丑、刀马旦应工，唱〔二簧调〕，其中夹杂着数板。表演上唱念舞并重，是袍带丑的重头戏。全剧以点马一段戏最有特色。

齐王听晏平仲禀告，皇后钟无盐不计前怨，以国事为重，愿出兵御敌，欣喜若狂地快步登上高台，点数齐国兵马。他先唱〔二簧平板〕，边唱边看，随着台下士兵操练队形和节奏的变换，他转念大段数板点数兵马，从一念到十，从十念到一，如念绕口令似的把数字颠来倒去，越念越快，越念越兴奋，数来数去也数不清有多少兵马。在齐王数点过程中，过场的士兵均身系纸糊篾扎的各色竹马，走跳步、纵步等步法，通过二龙出水、双插花、绕四角等队形变化，体现千军万马之势。齐王根据过场人马的队形和色彩变化，要口齿清楚地反复数点，念得饶有兴趣。最后，他念得一时兴起，竟跳下高台又唱又做，手舞足蹈一番。在演唱方面，除齐王唱〔二簧平板〕外，钟无盐唱〔巢县二簧〕，唱腔保持了早期〔二簧调〕的淳朴风格，唱来生动活泼、粗犷豪放。后来演出取消了竹马，以虚拟表演为主，通过舞蹈队形变化来表现兵马过场，表演更加精练。



贵妃醉酒　徽剧传统剧目。写唐玄宗去西宫，杨贵妃独自借酒浇愁之情景。唱〔青阳腔〕，是正旦应工戏。表演讲究排场，登场演员二十余人，群歌齐舞，气势宏伟，通过众多的宫女和太监的帮腔合唱及画面造型，表现贵妃娘娘的“贵”与“醉”。“行路”和“醉酒”两段表演，尤为出色。

行路：在太监、宫女簇拥下上场，杨贵妃内唱一句〔引子〕，转身执扇亮相。前往百花亭的途中，她在众人簇拥下穿花径、过玉桥，一唱众和，一动众舞，似群星捧月，始终处于舞台中心地位，以水袖、手式、台步、亮相组成各种舞蹈画面，来表现她的华美之态和得意之情。身后的太监和宫女不停地载歌载舞，变换队形和画面，组成各种各样的造型，以群众场面的动势来烘托杨贵妃的静态。

醉酒：是全剧歌舞表演的重点，表演分衔杯、闻花、诓驾三个段落，衔杯前，高、裴二太监与二宫女先后三次进酒，杨贵妃已带几分醉意，传谕大杯侍候，宫女替她脱女蟒露宫装，高、裴二人和宫女相继以盘托杯，分别在左、右、中三处台口跪下敬酒。杨贵妃走醉步出桌来，扶桌看酒杯，移步、碎步走向前，至杯盘前半蹲踏步，叉腰弯身衔杯饮酒，转身下腰放杯，敬酒〈颤抖着以盘接杯，排列在后场的宫女们，载歌载舞地加以渲染和烘托，表现贵妃的醉意已达到高潮。杨贵妃由宫女扶至桌后醉坐，高、裴二人搬花上，请贵妃赏花醒酒。杨妃醉眼朦胧，摇晃着身躯，走醉步至台前，先后左、右移步至两盆花前，弯腰看花、摘花、闻花，嘴角微动，似与花语，接着外掸袖，扇换于左手，右手掏袖，亮拇指赞花。为使杨贵妃酒醒回宫，高、裴二人只好诓驾。杨玉环听说圣驾到，忙在宫女们搀扶下至台口跪下接驾，高、

裴二人分跪于宫女两侧。当听说是诓驾时，杨贵妃面含愠色，口念一声“呀呀啐！”众人身躯一齐压向高力士一边，继而又压向裴力士一边，高、裴二人叫若不迭。最后，在众宫女伴唱的“论什么沉鱼落雁，闭月羞花，诚堪笑”歌声中。杨贵妃走向下场门台口处，转身双背手，背对观众稍下沉身，肩臂轻轻摆动，同时摇头叹息，众宫女也轻轻摇摆身躯，以歌舞相烘托其失意。杨贵妃在众宫女簇拥下忧伤地回宫。

淤泥河　　徽剧传统剧目。写唐将罗成因受奸王李元吉迫害，在与敌征战中马陷淤泥河，为国捐躯的故事。剧中罗成由武小生应工，唱〔拨子〕腔，表演唱做并重，有不少摔打跌扑的高难度动作。全剧分为：败虏、屈辱、别子、叫关、陷河五场戏。

败虏：罗成扎大靠，穿厚底靴，手执大头枪，在与敌交战中，连杀四门，分别和四员敌将开打，打法各不相同，其中的打群挡子、下场时耍枪花的高抛枪和翻身接枪等动作，表演要干净利索，做到稳、准、狠，突出罗成的勇猛斗志和武艺高强。

屈辱：重点戏在罗成被屈打四十军棍后，以鹞子翻身、跪步蹉步甩发、屁股坐、抢背、吊毛等一连串动作，表现罗成被毒打时的含冤忍恨的激愤之情。要求表演动作连贯，一气呵成。

别子：罗成父子哭别时，表演与众不同。罗春提枪带马过来，请罗成接过马，自己双腿跪地拱背，请父亲踏背上马。罗成双手反剪，浑身上下急剧地颤抖，不忍心脚踏儿背上马。接着不顾臀部棍伤疼痛，猛然地一个急转身，推开罗春，提枪带马，用飞脚、蹁腿、扎头大翻身等一连串动作上马，辞别罗春而去。表现罗成置荣辱于度外而义无返顾的英雄气概。

叫关：罗成足穿厚底靴，箭衣大带，执鞭提枪，戴甩发，挎宝剑，边唱边舞，在大段成套的〔拨子〕唱腔中，不仅唱得悲壮豪放，而且还要准确地配以圆场、蹉步、抬腿、架枪、拔剑、甩发、跪步等一连串身段动作，表现罗成写血疏时的悲愤之情。

陷河：罗成冲上亮相，跪步向前，表示经过激战后已经精疲力尽，接着劈岔表示马失前蹄。他以鞭催马，枪尖撑地，浑身颤抖，表现疲惫与焦急。然后，在红灯诱引下，马陷在淤泥河中，他走虎跳前扑变岔，用大枪支撑住身躯，连走十几个高跳摔岔，表示已陷河中。最后，罗成拒降，敌方乱箭齐发，他挥舞长枪挡箭，连走十几个旋子后，拔剑自刎亮相，走硬僵尸慢慢地倒下，表示以身殉国。徽剧著名演员章其祥擅演此剧，在北京、上海等地演出时，深得好评。

雷峰塔·断桥　　徽剧昆腔剧目。写金山战败后，白娘子、小青与许仙在断桥相会的故事。是生、旦唱舞并重的应工戏。表演时，白娘子和小青要摹拟蛇形蛇步，许仙有不少跌扑翻滚动作。全剧以出场、相逢、和好三段戏较为出色。

出场：白娘子幕内唱一句后，在“才才答来才七答来才”的小锣声中，由小青搀扶着上场，双分腰包，以蝴蝶展翅式侧身亮相，接着唱“哎呀，鸳鸯折颈……”两人脚步踉跄地至台中，眼望西湖触景生情，小青跺脚、掐腰，怒目圆睁地手指远方，表示对许仙的愤慨。白娘子

目视小青，摇首自叹地唱〔山坡羊〕曲牌，与小青边唱边舞，犹如蝴蝶双飞。当唱完“怎能够再和鸣”时，小青扶她下场，法海携许仙以小趱步跳出上场门，接唱“一程程钱塘……”许仙双手紧握拂尘，以袖挡面，随法海云步圆场至台中。法海叫许仙睁眼，待其站稳后高呼“娘子”时，法海大笑一声，三摆云帚，飘然而下。这两个出场不同处是：白娘子和小青是驾风而行，法海和许仙是驾云而来。



相逢：许仙听到白娘子呼喊声，欣喜地上前相见，小青怒喝一声，许仙惊恐地转身，一手单扬袖，另一手抓襟，走快步圆场。小青紧追不舍，白娘子在后挣扎着呼喊紧随。许仙转用双手扬袖，快步上山，并惶恐地几步一回头，表示仓皇地逃跑之态。到断桥后，三人圆场，走三插花。许仙与小青碰面，小青狠击许仙两记耳光。白娘子以二龙出水动作推开二人，在台中以身相挡。小青突然抓住许仙衣领，吓得许仙二目对视，双扬水袖颤抖。三人同走小蹉步，在锣鼓节奏中做三拉动作，小青还双目圆睁，右手呈蛇形，并发出“啊，啊！”吼声威吓许仙。这时小青用的是武花脸的身段，动作夸张，表演粗犷，表现其愤怒之形态。许仙跪地哀求，小青步步紧逼，白娘子夹在中间左右为难，百感交集地手指许仙唱〔金镂索〕曲牌，如泣如诉地抒发了她的悲愤和哀怨之情。许仙情知理亏，欲上前为妻整理鬓发和衣裙，小青不许他靠近，自己去为白整理乱发和衣裙。当许仙唱“无奈她……”时，右手向前指小青，小青猛回头逼视，欲张口咬其指，吓得许仙缩回右手，以左手相抚摸，并颤抖地退至白娘子身后跪地，埋怨地唱：“啊吔，忒凶狠！”白娘子扶起许仙，小青跺脚哼一声，吓得许仙忙又应声跪下。这段表演，要求三人配合得当，掌握好分寸，恰当地表现人物之间的微妙关系。



和好：许仙表示悔改之意，白娘子为之说情，小青无奈应允。结尾时，小青两次手指许仙，以示警戒。许仙配合小青手式，亦两次以袖遮面，表示羞愧之意。白娘子以分水式动作表示从中调解，接着扶许仙呼唤小青前来。小青跺脚摊手，表示无可奈何，随即上前搀扶白娘子，同时又瞪许仙一眼。许仙忙赔笑脸，白娘子示意小青息怒，小青微露笑容表示谅解，白、许二人轻舒一口气，在〔尾声〕唢呐曲牌声中，三人相依相扶地下场。

僧尼会·驮尼　岳西高腔传统剧目。写和尚和尼姑厌弃佛门一同私奔故事。演出唱做并重，是小丑、小旦应工戏。前段下山表演，与一般剧

种大同小异，后段驮尼过河表演与众不同：在驮法上，两人不是同向背，而是大反背（即背靠背），小和尚弯腰，双手向后托住小尼姑双膝，小尼挺胸仰靠于小和尚后背，同时屈双腿夹住小和尚腰部，两人身段配合协调，重心保持一致。驮尼过河时，背上小尼连唱带做，背下小和尚口啣僧鞋不能说话，只能通过各种步法来表现他的心情和形态。他以擦步（两脚呈八字擦地行走）表示摸水前行，以避开河水的阻力；用踮步（立足尖行走）表示过浅水沙滩；用移步（双脚踮起并拢，侧身碎步而行）表示小心谨慎；用抖步（单腿独立，用足尖颤抖地试水落地，两腿交替行走）表示河水冰冷刺骨；用飘步（立一脚，另一脚抬起欲踩下又飘向一边，反复几次方站稳）表示山水湍急，脚被冲得飘忽不定；用滑步表示水中石滑难以立足。行至河心，小尼呼唤，小和尚情不自禁地张口应声，僧鞋掉进河里，小和尚急走交错步、滑步，身体前倾后仰、左歪右斜，表现他既忙于在水中摸鞋，又怕背上小尼落水的慌乱心情，同时小尼也要配以相应的表演。由于是在反背情况下表演这些身段动作，所以难度较大，故岳西高腔有"《斩妖》靠嘴（念白），《驮尼》靠背"之说。

渡江　京剧新编剧目。写中国人民解放军渡江战役。全剧唱做并重，以突出的武功表演和虚拟的舞蹈场面来表现现代战争。重场戏为：补帆、前沿侦察、渡江。



补帆：在抒情的〔南梆子〕音乐声中，多组船家女以虚拟动作表现补帆。表演时，把花旦行做针线的程式动作，同生活中的劳动动作糅合起来，再加以舞蹈化，用夸张的右臂上挥下摆动作表示飞针走线，用踮脚立腰举手缝针、下蹲卧鱼、仰面缝补，表示帆篷之大。接着，各组大步圆场，交错变换队形，满台来回缝补，表示帆篷之多。通过这些船家妇女集体补帆的歌舞场面，表现了百般忙碌的备战情景。

前沿侦察：钢一连连长刘刚，地下党代表李兰，老船工张海松三人，深入前沿阵地侦察敌情，这段戏借鉴了传统剧目《水淹七军》中"观阵"一场的表演方法。表演时，三人轮唱〔高拨子〕，在大锣〔夺头〕的节奏中，运用虚拟动作，如大跳、走矮子、扑虎等，在舞台左右前后多次变换画面，用造型亮相和舞蹈身段表现穿壕沟、登高坡、隐丛林、闯封锁线和观察分析敌情的全过程。

渡江：是全剧的高潮，表演以三组虚拟的船形上群体舞蹈动作的变化，概括地反映百万雄师渡长江的壮观场面。头条船上九人，由刘刚指挥，张海松掌舵；二条船上七人，由连指导员指挥，一船工掌舵；三条船由李兰指挥，张女小凤掌舵。表演分三个层次。

第一个层次：黑夜沉沉，部队乘船偷渡。船下水后，战士们哈腰探视前方，机敏轻巧地一齐抬腿、跨腿、转身、圆场、翻身前行，动作要求整齐划一，保持船的形态。战士们手握钢

枪，上身向前躬，两腿随着音乐锣鼓节奏朝前移动，身躯不停地前俯后仰，上下起伏，似战船在风浪中悄悄地行驶。

第二个层次：船行至江中，风急浪高，各条船形起伏晃荡，船上战士们大幅度地前蹲后探、后蹲前仰，不断地变换高矮式造型，表示船在风浪中大起大落地前进。接着改为右跨腿向前别腿，下蹲划船，再换左跨腿下蹲划船，三条船形不变。行至台中，三船并列，突然第一条船挥动船桨，大步快速地前冲，战士们提腿昂首挺胸，呈浪托船头翘起状。当第一船冲过浪尖进入浪谷时，第二、三船又相继冲上浪尖进入浪谷，如此反复数次，表示三条船在依次破浪前进。大浪拍面而来，船身剧烈晃动，战士们挥动船桨，左右支撑船舷，人随船桨走左右大蹁腿，身随船体倾斜，刘刚身体失控，做探海、翻身、踹燕动作，斜身后仰，被战士扶起，继续指挥。第二条船陡然奔上浪尖，船头的战士从后面的战士身上走滚背动作，落在船尾继续划船前进。第三条船猛然前俯下冲，战士们乘动势一齐走轱辘毛、软岔动作，继续划桨迎风浪前进。

第三个层次：敌方开炮，战士们奋力强渡。开始，战士们半蹲隐蔽船内，以锹代桨急划行驶，突然敌方探照灯射来，一声"卧倒"命令，战士们飞身跃起走硬扑虎卧下，边划桨边匍匐前进，探照灯光掠过他们的脊背。张海松中弹走抢背，刘刚一手急扶他，一手掌住船舵，继续指挥强渡。敌炮弹击中第二条船，战士们落水，同时向四方走倒扎虎，接着窜毛、探海、后抬腿、挥右臂，作划水状。第三条船上李兰等人及时抛出秫秸扎成的三角架——土制救生圈，落水的战士一手扒在三角架上，一手执枪，继续前进。另一落水老船工双臂平划，腿半蹲走矮蹦子圆场表示潜水前进，发现一落水战士，急冲上营救，二人搭膀泅渡。船渐近岸，敌火力更猛，刘刚几次指挥转舵，寻找登岸战机。后在机枪掩护下，一战士扛炸药包涉水登岸，把炸药塞进敌滩头碉堡后，走串小翻动作撤离，轰的一声，敌堡被炸毁，战士们分别走前扑、小翻提跃上敌堡，司号员吹冲锋号，刘刚指挥战士们与敌开打。最后，残敌溃逃，刘刚率战士们乘胜追击，亮群相造型。此剧参加 1965 年华东地区京剧现代戏观摩演出大会，得到与会者一致好评。

察丕岭　京剧新编剧目。写明代名将戚继光在察丕岭平倭的故事。全剧无台词，通过一系列舞蹈画面来表现情境和塑造人物形象。重点戏为：海上夜袭、雨夜行军、山地决战。



海上夜袭：在〔水龙吟〕曲牌中，倭寇乘夜泊来，一人划桨，九人组成虚拟船形，横蹉步徐徐出场，接着前后交替地屈腿、挺身，小步挪动，以表现船身起伏荡漾。行至台中，集

体倾身，表示船已抵岸，众人微微晃动后，一齐向台右走反蹦子，表示弃舟登岸。随后，用武丑走边身段，在小钹〔滚头子〕节奏中集体跨腿，以三步、五步轮回交叉行进，同时前顾后盼，走大圆场，表示窥探。稍顷，连续走交叉三、五步下场，表现出倭寇海上夜袭的动态。

雨夜行军：黑夜中戚家军顶风冒雨赶赴抗倭战场。锣鼓中，戚家军执刀枪举盾牌快步上场，第一组兵高举盾牌遮雨，同时频频觑看前方，辨识路径，侧脸避风后，冒雨强行军。第二组兵快圆场上，站后弓箭步，持刀举盾闪脸亮矮式，表示避开突然袭来的暴风骤雨。第三组兵手执长枪上，用枪杆左右拄地支撑身躯，吃力地攀登泥泞山坡。第四组兵持短刀、盾牌上，行至台中劈岔，表示道险路滑。前面士兵急回身递枪相拉，后面士兵起岔、跨腿，探索前进。在行进中，前面士兵突然走探海，呈下滑状，接着从后继士兵身上走滚背，表示失足滑下山坡，后被扶起继续前进，队伍鱼贯急下。

山地决战：倭寇败守察丕岭，戚家军攀藤攻山，双臂做正、反云手动作，抓扯灌木山藤，下身反复跨腿呈登山状。行至半山腰，倭寇抛滚木擂石阻击，戚家军轮番走小翻、倒扎虎，表示强攻失利跌滚而下。接着一士兵迂回上山，走虎跳前扑跃上山顶，系绳索于树干上，将另一端甩扔到山下，众士兵紧握绳索半蹲身，呈前高后低队形，目光仰视高坡，走矮子步急速地登山。行至半山腰，倭寇砍断绳索，登山的士兵齐走反肘丝扑虎，表示滚下山坡。戚继光思考对策，选用《铁笼山》中姜维起霸、观星等多种身段和造型，做探海、卧鱼动作表示观山，接着跨腿、蹁腿亮相表示思索计策，用背手亮相表示果断决策。最后，用火箭射燃山草，击败顽守之敌，攻上察丕岭。此剧由滁县地区京剧团首演，参加 1956 年安徽省戏曲观摩演出，获优秀演出奖及编剧、导演、演员、乐队多项奖。

天仙配　黄梅戏传统剧目。写七仙女私自下凡与董永婚配的故事。全剧唱做并重，充分发挥了黄梅戏的歌舞特点，是生、旦应工戏。重场戏为：游鹊桥、路遇、分别。

游鹊桥：众仙女至鹊桥游玩，偷看人间取乐。原演出仅作为交待人物的过场戏处理，表演比较简单，当七仙女唱“姐妹七人鹊桥上”时，众仙女依次走上摆放在舞台后区的桌椅，接唱“拨开云雾看人间”，这时，扮演渔樵耕读的四个演员逐一过场，众仙女站在桌椅上唱四赞。改本演出变静为动，通过七位仙女满台歌舞和造型处理，形象生动地表现天河、鹊桥白云飞卷和人间欢愉美满的生活，为七仙女下凡作了铺垫。表演开始，七位仙女幕内唱〔仙腔〕，依次出台飘动水袖走圆场，唱“飘飘荡荡天河来”，接着以虚拟动作表示登上鹊桥。偷看人间时，主要是通过大姐、二姐、三姐、四姐轮流领唱领舞，及众姐妹歌舞画面的烘托，摹拟渔人撒网、樵夫砍柴、农民犁田、书生读书等具体形象，边看边唱边舞，赞美人间生活。看到民间娶亲场面时，仙女们的欢乐情绪达到了高潮，五姐和六姐以虚拟动作搭起花轿，七仙女摹拟新娘坐轿，其他仙女摹拟新郎与迎亲人等，在吹打乐中，摇摇摆摆地从台后走至台口亮相，互相嬉戏取乐。乐曲逐渐变得低沉，七仙女突然发现卖身为奴的董永，顿生怜爱之心。这时天宫传来催促的钟声，七仙女迟疑缓行，频频回首，大姐看出其心思，赠难香、白

扇相助。七仙女拜别大姐，边唱边舞，以轻快的圆场步下场。

路遇：原本演出有三挡、两撞、抢包裹雨伞等处理，但表演含有戏弄成分。改本演出时，突出七仙女的大胆追求和董永的憨厚淳朴。表演三挡时，七仙女边唱边舞，在音乐声中迅速改扮成村姑模样，走至台前挥扇转身，表示以水为镜上下照看。同时，董永携包裹雨伞唱〔平词迈腔〕上，见村姑站路口挡路，为避是非转走小路，半圆场至台后，以手拨草丛前行。七仙女见状，忙返身走半圆场，至台后区继续挡路。董永发现后，又转身回至台口，七仙女也随之转身至台口阻挡。董永只得停步，以埋怨口吻责问："你三番两次挡住我的去路，是何道理！"七仙女调皮地反问："大路通天，各走各边，难道你能走得，我就站不得？"表演两撞时，第一次是董永侧身走过，七仙女有意相撞，董永责问，七仙女巧言辩解；第二次董永已有所准备，边走边注意对方行动，七仙女正面堵截，两袖搭肩走小碎步，迎头撞来，董永止步旁观，七仙女不好意思地忙用双手掩面，从指缝里偷看董永反应，以示其窘态。抢包裹雨伞的表演：七仙女要求互相施礼后才放行，董永无奈施礼，七仙女要他放下包裹雨伞重新施礼。董永二次躬身施礼，七仙女乘机将白扇插其颈后，取走包裹雨伞，要董永诉说身世，自己主动提婚，二人对唱〔平词〕，表现七仙女的纯真大胆和董永的忠厚老实。土地上场后，重点戏为叫槐荫树开口为媒，董永有三次喊话：第一次念白缓慢，"开口"二字提高并拉长声调，稍停顿后再轻声念出"讲话"二字，表示董永担心槐荫树真的开口讲话；第二次董永以勉强的口吻喊话，并以眼神表示哑木头根本不可能开口；第三次董永提高声调，语音上飘，显得不耐烦，同时也为了在语气上加以强调。董永话音刚落，七仙女在台后侧挥动白扇，土地亦随之晃动身躯，音乐声中槐荫树开口讲话并呼唤董永，吓得董永连连后退，接着，董永、七仙女对唱互表心意，土地在七仙女暗示下催促二人成婚。在欢快的吹打乐中，七仙女示意土地命董永放下包裹雨伞，二人同拜天地。最后，七仙女示意土地走开，土地三次回头偷看并发出咯咯笑声，表示赞赏之意，走夸张的跳步下场。

分别：原本演出是七仙女完成父命，奉旨归天。改本演出由天将传玉帝旨意，命七仙女午时三刻速回天廷，夫妻生离死别，表演分满工、点化、分别三个段落。七仙女和董永百日满工回家，两人在欢快的锣鼓声中上场，边舞边唱〔花腔对板〕，摆成各种画面造型，表现"龙归大海鸟入林"的兴奋心情。来到槐荫树旁，二人坐下歇息，七仙女从包裹中取出新衣叫董永试穿，董永突然发现包裹里的婴孩衣服，知妻有孕，忙施礼谢天地，七仙女亦以眼神、手式和软软细语关怀董永，表示夫妻恩爱、幸福美满。董永去讨茶水，风云突变，舞台后区高台上出现持锤天将，口传玉帝旨意，命七仙女午时三刻速回天廷，七仙女沉浸在痛苦之中。董永兴高采烈地捧枣、梨上，殷勤地奉妻品尝，七仙女乘机以枣、梨点化，喻示夫妻早离，董永反解其意，说是"早生贵子，永不分离"！夫妻重新上路，董永在前又说又笑又蹦又跳，七仙女在后含悲缓行，以唱倾诉内心的痛苦和对玉帝的怨恨。接着，七仙女又拔金簪扔出去，变化成鸳鸯继续点化董永，董永虽不解，但从妻子满面泪痕和言语支吾中，发现其有

事相瞒。七仙女只得说破真情，董永如雷轰顶地唱："从空降下无情剑，斩断夫妻两离分！"并双目来回搜索，急寻主婚老翁土地神，接着又去猛摇槐荫树，恳求媒人开口评理。一切无济于事，夫妻抱头痛哭，唱〔哭板〕倾诉离别之情。顷刻狂风又起，天将再出传命说："公主若再不归天，我就将董永碎尸万段！"董永上前争辩，被风刮得连连翻身后退，七仙女以身相护，董永双手紧抓七仙女衣袖，呼天号地，七仙女一面低泣一面呼唤董郎，二人再次抱头痛哭。天将又来催逼，董永紧抓住妻子不放，天将持锤从中拆散，二人一翻两翻，各朝里外走半圆场，七仙女单扬袖，向下场门斜走小碎步，董永紧拉其右袖走跪蹉步，天将挥锤冲散二人，董永转身翻滚倒地，七仙女翻身蹉步扑向董永，伏身大哭，接着撕下腰间白绫，咬破中指，边写边唱"待等来年春暖花开日，槐荫树下把子交"。最后，在天将威逼下，随着幕后合唱声，七仙女缓缓地后退下场。此剧是著名黄梅戏演员严凤英、王少舫的拿手好戏，二人表演出色，演出深得观众喜爱，久演不衰，拍成电影后，影响更大，对黄梅戏的发展和推广起了重大作用。

女驸马　黄梅戏传统剧目。写冯素珍为抗婚扮男装，进京考中状元，被招驸马，后说服皇家，终与原夫团圆的故事。全剧唱做并重，在唱腔的性格化和唱段的完整性上有所建树，发展了黄梅戏的声腔艺术，在表演上不为传统程式所束缚，具有浓郁的生活气息。剧中冯素珍由花旦行扮演，因其女扮男装，故表演兼跨花旦、小生两行，刚柔相济。大臣刘文举虽由老生行扮演，但却把老生和老丑演技糅合在一起，表演贴近生活。皇帝和公主的表演，亦一改宫廷戏的模式，着重强调民间色彩和家庭情趣。重场戏为：状元府、洞房、金殿。

状元府：冯素珍着状元冠服，在欢快的音乐锣鼓声中，用快速的旦脚台步走至台口，以小生姿态潇洒地左、右大甩袖，再背后大甩袖起唱〔花腔〕。当唱到"谁知纱帽罩婵娟"时，她又踏步做了左折袖右扬袖的旦脚身段，丫鬟春红（已男扮家院）在一旁用旦脚动作相陪衬，二人载歌载舞，既表现得中状元后的兴奋心情，又流露出活泼可爱的少女形态，出场别有情趣。刘文举进府来为皇家做媒，门前照面寒暄时，他目不转睛地盯着冯素珍，侧身进门归座，表现他慧眼识才并为皇家择婿的得意之态。他见冠服着身的状元公美貌出众，又不由地眯起一双老眼，直愣愣地上下打量着冯素珍，并不停地点头微笑，表现他的满意神色。冯素珍不愿招驸马，刘文举宣读圣旨，乘冯素珍惊坐地时，他偷眼相瞧，打背躬噗哧一笑，接着忙将圣旨塞给冯素珍，侧身拱手而出，一个踉跄步，表示险些绊倒，然后连连拱手告退，表现了他年迈眼花、腿脚不灵以及对未来驸马爷的阿谀逢迎之态。

洞房：台上一对新人同坐洞房，在幕后合唱声中，公主默默地陶醉于新婚之夜，冯素珍坐立不安，担心大祸即将临头。在一更至三更的进程中，两人各自起身演唱节奏迥然不同的〔平词〕唱段，展现二人不同的心态。随着阵阵催人的更鼓声，冯素珍焦灼不安地苦思对策，公主偷看驸马，难抑喜爱之情，几次上前搭讪，冯素珍巧言掩饰。公主忽然发现驸马面带泪痕，生疑盘问，冯素珍只得实言相告，双膝跪地唱"我本民间一钗裙"唱段。公主将信将

疑地后退，冯素珍以手指耳唱“公主请看耳环痕”。公主始而惊，继而怒，挥双袖搭肩，疾步上前近看冯之耳环痕，接着身躯摇晃地走碎步后退扶桌，以手指着冯断断续续地说：“你真是一个女子！”浑身颤抖地唱出自己惊慌失措之情。当唱到“驸马原本是女人”时，陡然哽咽住，忙又快步上前把驸马从上到下打量一番，确信无疑后，断断续续地抖肩掩面而泣，然后背身猛甩水袖，发泄出难以抑制的忿懑之情。在震怒的公主面前，冯素珍一方面惊恐害怕，一方面察言观色，探寻申诉时机，当公主允许她讲话后，她一口气把苦情全部倾吐出来，唱了一大段长达六十多句的成套唱腔，由〔平词〕转〔二行〕、〔三行〕快板，先清板清唱，后逐渐转换节奏加快速度垛字垛句地唱，最后猛然煞住，甩一个大腔结束，淋漓尽致地诉说，终于争得了公主的同情。

金殿：以皇帝和刘文举的穿插表演来带动全场戏。从谢媒到公主说故事，皇帝用口语化的韵白不时地插话，语气时而轻快，时而加重，时收紧低出时放开音量，有时话中带笑故意拉长声调，表现出对公主的宠爱及故作被故事吸引状。大臣刘文举随声附和，并在诙谐的音乐锣鼓声中，用老丑和老生的身段动作载歌载舞，表现出对皇家的逢迎拍马之态。当皇帝为顾及皇家体面无奈地赦免冯素珍后，刘文举又动保媒之心，他走至台中，目不转睛地瞄瞄前科状元冯益民，又瞄瞄公主，接着两手分指二人，再双指合并，拍腿竖右拇指一笑，然后急返身启奏保媒，向皇帝献殷勤。当两对新人在喜庆吹打乐中完婚下场后，皇帝欲下，刘文举又追上去表示讨好，皇帝变色拂袖而去，刘文举双手一摊表示不解，摇头叹息，全剧结束。著名黄梅戏演员严凤英、王少舫、潘璟琍、张云风等，在此剧中表演配合默契，善于刻画人物性格，唱腔脍炙人口，深得观众喜爱。后由上海电影制片厂拍成电影。

夫妻观灯　又名闹花灯。黄梅戏传统剧目。写一对农村青年夫妇观看花灯互相逗趣的故事。原本演出是小丑、小旦互相调笑，表演无固定程式，只是简单地运用站四门、荷花出水等对称的调度以平衡舞台画面，其他则由演员临场发挥，多为摹拟生活形态。改本演出由小生、小旦应工，表演注重生活情趣，在摹拟生活形态的基础上，按黄梅戏传统锣鼓〔二锤〕、〔四锤〕、〔六锤〕的节奏，吸收融化了地方大戏和民间歌舞的身段动作，形成一种新型的地方歌舞小戏风格。



戏一开始，王小六在欢快的锣鼓声中赶路回家，边走边唱〔花腔〕，来到自家门口，跨步吸腿站弓箭步，配合〔二锤〕节奏用手扣门。王妻接唱〔花腔〕，在同样的锣鼓声中边走边唱上，用手打开两扇门，与王小六双挖门进房。王妻一边给丈夫掸尘土，一面问街上情况，小六说街上放花灯，催妻去看花灯。王妻下场去梳洗打扮，小六连声催促，王妻换衣复上，与

丈夫合手带上两扇门,踩着锣鼓节奏走圆场到大街上。街上到处是花灯,二人边走边看边唱,越看越高兴,竟情不自禁地摹拟胖子、瘦子、长子、矮子、大人、小孩、老公公、老婆婆等各种人物看灯的神态,互相取笑逗趣。接着又摹拟莲花灯、三国故事灯、文王访贤灯等各种花灯的形态。二人在唱腔和锣鼓节奏中边走边舞,运用跨腿、云手、转身、吸腿等动作,分别在舞台各个区位亮相造型,表现观灯的欢悦之情。花灯千姿百态,花炮满天飞舞,突然地老鼠花炮就地滚来,王小六开起了玩笑,虚张声势地说老婆的裤脚烧着了,王妻吓得连连抬脚看裤脚,王小六笑得弯腰,王妻嗔怪地用巾帕甩了他一下,二人继续看灯。忽然王妻脸上变色,转身要回家,王小六问其原因,知某看灯人偷看老婆姿色,他掐腰瞪眼教训那人一顿,替老婆解气,王妻仍不高兴,王小六大喊:“灯来着!”王妻才被吸引过去,夫妻二人又进入了看灯的兴奋状态。全剧表演全用虚拟身段动作,载歌载舞,表现了民间集镇上成千上万人看花灯的热闹情景。著名演员严凤英、王少舫表演出色,在此剧中有不少新的创造。

打猪草　黄梅戏传统剧目。写村姑陶金花打猪草时,无意碰断小毛家竹园两根笋,经解释消除误会,二人一块玩耍。陶金花、小毛分别由小旦、娃娃生应工,表演活泼明快,格调清新,剧中一段“对花”歌舞表演,具有浓郁的地方特色。

对花:早期表演比较简单,男女二角边唱边扯四门,再走两个圆场即完。改本演唱〔花腔对板〕曲调,同时配以摹拟生活形态的舞蹈动作。唱“郎对花姐对花,一对对到田埂上”时,二人一起用圆场步走S形,做在农村田埂上行走动作,接着一边唱:“撒的什么种?”一边做撒种动作,唱“磨的什么粉? 做的什么粑?”做推磨做粑动作,当唱“此花叫做荞麦花”时,二人一前一后、一高一矮摹拟荞麦开花造型亮相。接着,二人对走跑步、跳步来回穿插,表现一路行走一路对歌的欢乐心情。然后,在对歌中,二人边唱边用舞蹈动作摹拟莲花、葵花、芝麻花、茄子花、石榴花的形态,同时还摹拟喜爱各种花草的不同人物形态,如:长子打伞、矮子戴花的动作,八十岁老公公拄拐棍脚步蹒跚地行走,小脚婆婆两脚尖翘起走路,年轻小伙子昂首挺胸阔步,十八岁大姐婀娜轻盈体态等,表现乡村的童男童女在田野上边走边说笑的天真活泼情态。著名黄梅戏演员严凤英扮演陶金花,生动地刻画出农村小女孩的活泼、开朗、朴实、好强性格。

打豆腐　黄梅戏传统剧目。写王小六赌输钱后,与妻子一同推磨做豆腐的故事。是一出由小丑、小旦表演的闹剧。原本演出有不少庸俗的表演,王妻欲抓住王小六输钱把柄,提出改嫁主意,未遂后,又诱夫吊颈作耍,欲乘机加害。改本表演剔除糟粕,突出王妻贤良勤快和小六好吃懒做,后小六在妻子感召下,决心痛改前非。演出中,推磨、上吊两段戏表演有特色,突出表现了夫妻之间健康的生活情趣。

推磨:王小六吃力地搬来石磨,与妻子一块架磨,一不小心松开手,石磨砸了脚,疼得他双手握脚转圈乱跳。装好磨子,放磨架时,又被灰尘迷住了眼睛。推磨时,王妻在前一手扶架拐动,一手拿勺朝磨眼里放豆子,王小六在后面弓箭步推转磨架。磨了几圈后,王小六

越推越没劲，并唉声叹气地蹲下身去，王妻问其原故，他说要妻子一块边唱边推磨才带劲，王妻无奈应允，二人边推磨边唱起来。不一会儿，王小六又捂着肚子蹲下叫饿，要妻子去给自己打蛋下面吃，王妻只好下厨去做饭。王小六为想扳回面子，又自言自语地模仿教训妻子出气，一边自己掐腰训话，一边又跳过去学妻子讲话，越学越来劲，竟脱下鞋子转来转去地模仿打妻动作，不小心打翻石磨，弄撒了豆子。这一段戏的表演，从搬磨、抬磨、砸脚、放磨架、推磨、下豆子、到打翻磨子等行动，全用虚拟动作表演，具有生活气息。

上吊：打翻磨后，王妻去找人评理，王小六急中生智，用假装吊颈来吓唬妻子。他进屋搬椅子上，椅背一侧绑好竹竿，上挂白绫，自己立于竿前，以绫绕脖，双脚踮起，两手下垂，作吊颈状。王妻进门发现，信以为真，忙进内取酒和鸡蛋上来祭奠亡灵。她跪地斟酒，边哭边唱地超度丈夫，小六乘其不备，偷饮酒、吃鸡蛋。当饮第二杯酒时，王妻正转目侧身，小六伸出去的手难以缩回，只得悬空举着，王妻盯他一眼，他双目紧闭装死。王妻已看出破绽，取一根竹筷横放在小六嘴里，一面敬第三杯酒一面偷看，小六偷喝酒后，忙中有错地把竹筷直插入口中。王妻假意哭祭后，声言要焚尸，小六忙放下白绫认错。经王妻反复教育，小六决心痛改前非，夫妻和好，重新磨豆腐过年。黄梅戏著名演员丁紫臣、江明安擅演此剧，表演生活化，富有民间风味和乡土气息。

生死板　又名孝子冤。黄梅戏传统剧目。写异母兄弟张孝、张礼二人至孝、争板替死的故事。张孝、张礼均由小生行应工，文武唱做并重，打凤、抢板两场表演较出色。

打凤：张孝上山打凤，为母治病，他身背弹弓上，双手轮番做正、反云手动作抓树枝，下身反复跨腿，呈攀登高山状。忽然右脚后滑，紧接着串鹞子翻身，表示滚下山坡，跳摔屁股坐子，仰面观山，爬起来继续攀登，动作同前。行至半山腰，山涧挡住去路，他走单趱步接转身，做探海动作，身躯前仰，后腿高抬，观看深涧，面带惊恐，欲跳越过去，因起势不利，险些掉下深渊。抬头寻觅道路，见崖边树上有长藤，就势用左手抓住，起单腿高飞脚，跃身越过深涧。接着，来到峭壁老虎嘴，他双手作抱壁状，左脚探步行进，突然踩滑，险些掉下崖，右滑脚，全身下蹲，紧接着一个右急转身，双手朝后反抓崖壁，身后侧，双脚尖着地半蹲，不停地颤抖，头、胸朝下，对眼珠，表示心惊胆战，然后，双脚向右走云步过峭壁。猛然发现头顶上空有凤盘旋，以犀牛望月式姿态注视着飞凤，顺势转身，下弓取弹，追飞凤走小圆场，蹲式小转身，随着头顶上飞凤转圈，接着踢左腿拉弓慢转身，变犀牛望月式为卧鱼式，发弹打凤。凤凰落地，张孝在原地走反蹦子，起身取凤。面带笑容，表示喜悦兴奋之情态。这段戏在后来改编本《慈母泪》、《杜鹃女》演出中，变打凤为采灵芝，身段动作略有改动。

抢板：太监赵灵手执生、死二板上，张孝、张礼紧追其后，大圆场。接着二人扑向赵灵争抢死板，三人双漫头，走三插花，张孝窜上抢板，赵灵用板扫张孝抢背，同时，张礼走吊毛。赵灵扔生板于地，张孝扑虎上前抢板，一看是生板，朝观众亮板后，扔地，再去寻板。张礼拾起地上板翻看，见是生板，亦抛于一边，再去寻板。三人继续走动，变成斜角一字队形，同走

碎趱步。接着，张孝、张礼同跪地耍甩发。行至台中，二人双内翻身，口含甩发，对面来回跑动摔肘丝扑虎。赵灵手拿死板，来回走动横穿舞台，从台前向台中后部躲去。张孝、张礼二人同时扑向赵灵，互相争夺死板，翻身，紧抱死板不舍，双跪台口亮相。此剧由安庆市黄梅戏剧团演出，后改为《杜鹃女》，由中央新闻电影制片厂拍成电影发行。

砂子岗　又名扎篾锥。黄梅戏传统剧目。写恶婆杜氏百般虐待儿媳杨四伢，四伢兄闻讯后，用篾锥猛扎恶婆以示惩戒。杜氏由彩旦应工。篾锥道具贯串全剧表演，重点戏有五处：表演一开始，杜氏轻声慢语地唤儿媳杨四伢到自己跟前来，面部表情由冷转笑，当儿媳战兢兢地近前时，她突然抽出篾锥猛扎，儿媳一边逃避一边哀求，她不肯罢手地连续猛扎，逼着儿媳跪在砂子岗上，头顶洗净的衣服，在烈日下晒干。杨三伢路过砂子岗，听妹诉说苦情，决心报复恶婆，代妹跪晒衣服，耐心等待恶婆到来，杜氏走小脚步上砂子岗，一面咬牙切齿地咒骂，一面上前来用手拧儿媳，杨三伢忍气地用篾锥轻扎她一下，略示警戒，杜氏连喊带叫地跳蹦到一旁。当杨三伢听妹妹诉说七年来屡受婆母虐待时，他第二次用锥狠狠地扎了杜氏一下，杜氏嚎叫着求饶，并向四邻求援。四邻认为该扎，并为杨三伢出主意："要整就把她整好！"杨三伢叫杜氏"打锣鼓嗷街"，声明今后不再虐待儿媳，杜氏不但不肯，反以恶言相骂，杨三伢第三次用锥猛扎杜氏。杨三伢要带妹妹回家，杜氏不答应，还跳脚相骂，杨三伢追上去，第四次连连猛扎，杜氏叫苦不迭，杨三伢大声警告，待她认错后才准接儿媳归。杨氏兄妹走后，杜氏又逞威风，站在岗上拍手跳骂，杨三伢复上亮锥逼视，吓得杜氏慌张地逃下场。此剧是著名黄梅戏老艺人胡遐龄的拿手戏。他在表演时，善于运用夸张的形体动作刻画人物形象，维妙维肖地模仿农村小脚婆婆走路，颤颤巍巍，真实而又自然，面部表情变化鲜明，时而呲牙瞪眼，时而皮笑肉不笑，见到媳妇娘家来人，满脸堆笑，满口殷勤话，又要去买鱼，又要去蒸蛋，只闻声势不见行动，背转身去对儿媳却立收笑容，尖声厉色，一声喊叫令人毛骨悚然，成功地塑造了一个凶狠、刁钻、泼辣的农村恶婆形象。曾荣获 1954 年华东地区戏曲会演演员二等奖。

三元记·观画　庐剧传统剧目。写秦雪梅在未婚夫商琳书房观画时的欣喜之情。秦雪梅由花旦应工，演出唱舞并重，唱腔以〔二凉〕和〔三七〕为主调，其中有〔寻板〕、〔垛板〕、〔散板〕、〔吆台〕（即帮腔）等多种板式变化。演唱时，真假声结合，台前一人唱舞，台后多种形式帮腔和锣鼓烘托，气氛热烈。

秦雪梅来到商琳书房门前，把随行丫鬟打发走后，在〔花二凉〕、〔吆台〕唱腔中，半挖门进书房，关上门，环视四周。见墙上有画，上前细看，知是商琳所绘，欣喜地说声"待我仔细观看"后，又起板叫唱，并在〔吆台〕和〔大绞丝〕锣鼓声中，手执羽扇翩翩起舞，摹拟东墙画上雄鹰展翅的英姿。落板时，用假声翻高八度伸腔，接〔吆台〕和锣鼓后，再原地翻身舞扇去看西墙上的画。当看到牛郎织女图时，转唱〔寻板〕，伸腔转〔散板〕，节奏渐缓，忽然翻高八度，变唱〔垛板〕，字字喷出，越唱越快，然后又逐渐转慢节奏甩腔，后台伴唱演员以假声帮

腔烘托，情绪和气氛欢快明朗。观南墙上西厢图和观北墙上的牡丹图时，所用唱腔相同，观画的身段动作和锣鼓节奏变快。观南墙上的画，用云步，抖扇亮相，左看右看，向前抛袖后，开唱赞画；观北墙上的画，走雀步，舞动羽扇，半蹲身亮相赞画。在这两段唱腔中，都插入了五字句唱词，以连珠炮般地垛句，一句真声一句假声地连唱，高低回宕，变化多端，字字清晰地吐出，最后渐慢地收煞住唱腔。著名庐剧演员丁玉兰擅演此剧。

打芦花　庐剧传统剧目。写闵直公继室李氏以芦花为絮，虐待前妻之子，后因子孝而悔悟的故事。李氏由青衣应工，悔悟一段戏表演细腻，层次分明。

第一层次：当李氏看到闵损从父手中夺回休书跪地时，误以为他在告自己的状，随怒气冲冲地上前两步，举手欲打，忽听闵损说道："堂前留母一子寒，堂前休母三子单！"猛然怔住不动，举起的手慢慢地垂了下来。闵损继续说："若是不休李氏女，孩儿情愿受饥寒。"李氏用一个强烈的上抛水袖动作，伴随着急促的雀步后退，呆坐椅上，两眼发直。当闵直公对闵损说"只怕你母不肯回心转意"时，李氏略抬头，半起半坐，欲言又止，随后满怀内疚地低头不语。

第二层次：当闵损、闵华同说"儿愿相劝娘亲"时，李氏心潮起伏，感到无地自容，站起欲走又止。二子突然下跪求母，李氏羞愧、悔恨难当，猛觉得一阵心痛，头昏，手抓胸口，脚步略踉跄一下，两眼含泪，深情地凝视着怀中紧抱的孩子，低头亲吻了一下，闭目良久才抬起头来，目光深沉地看着闵损身上的芦花薄衣，再看看闵华身上的厚棉衣，良心发现，随即把怀中幼子交给母亲，含着热泪，在音乐声中，步履沉重地向闵损、闵华走去。

第三层次：李氏双手搀扶起二子，声若游丝，断断续续地颤声起唱，当唱到"手掌手背都是肉，为什么要一个疏来一个亲"时，一手拉着闵华，一手紧紧地把闵损搂在怀里，感觉到闵损身上一股寒气，立即脱下自己的衣衫，双手颤抖地披在闵损身上，再紧紧地一把搂住，表达了自己的悔改之情。著名庐剧演员鲍志远擅演此剧，刻画人物细致入微，在1954年华东地区戏曲观摩演出大会时，获演员二等奖。

休丁香　庐剧传统剧目。写郭丁香被负心的丈夫张万良休弃回家的故事。是正旦行的重头戏，全剧唱做并重，以唱为主，其中叹十里一场戏，独脚表演，尤为出色。

叹十里：丁香被休弃后，赶着牛车回娘家，一路上行行叹叹，唱〔寒腔〕、〔端公〕、〔薛凤英调〕，板式变化较多，中间以〔大过台〕和〔小过台〕锣鼓代替过门。表演时，丁香先清板起唱〔寻板〕，在低沉而凝重的锣鼓声中，缓缓地走上场，用左手牵牛绳，右手握牛鞭，背向观众走横跨步，接着换手作推车状，转身亮相。然后，一手拄鞭，一手拉牛绳，侧身、掏腿、三次闪腰，表示用力拉牛前进。牛儿不走，"哞"叫一声（效果），丁香举鞭欲打牛，又轻轻地放下鞭，摇头叹气地唱："牛儿你迟迟不动步，是不是你恋恋不舍张家庄？"借牛喻人。随后，丁香边唱边走小圆场，用单翻袖、双翻袖、托袖、抖袖，表示回顾往事及对此刻愤愤不平的情态。接着再边唱边走四角、斜对角、S形，表现地点的变化。当唱到"行行来到五里墩"时，由远

而近传来鼓乐之声，丁香用垂眼、瞪眼、眨眼、活眼等眼神变化，并配以抬袖、探袖动作，表示倾听和寻觅之意，面部表情从迷茫变为惊愕，接着走碎步，趋向左台角，从探身变为侧身，退步唱："原来是人家忙嫁娶，勾起我往事更凄惶……。"当唱"走过九里庙，来到十里岗"时，丁香步履艰难地推着牛车，左手前伸扶牛肩胛，右手抱鞭扬掌作推牛状，踩着轻打的〔慢纽丝〕锣鼓节奏，走横跨步，身体向前倾斜，唱："站上岗头举目望，远远望见娘家门……犬吠似有唤我意，炊烟缭绕在召唤我丁香。"此时，面部稍带喜色，用探身、抱袖动作，表示急欲投入母亲怀抱的渴望心情。接着，猛然地一怔，唱："被休的人儿怎有脸面见亲人！"顿时失神变色，收步，缩回探出的身躯，在颤动的音乐锣鼓声中，推袖挡脸，摇头后退，突然飞袖转身，快收双袖，从怀中掏出休书，抖手展开，全身随之颤动地翘首长吁："莫非是苍天也要绝我丁香路，不如投河一死再无悲伤！"然后，捶胸、顿足，疾步奔上河堤，欲跃身下河之际，突然收步，松下双肩，凝滞少许(静场)，随着轻柔舒缓的音乐声，迟疑地逐渐转过身来，冷峻地收袖、整鬓，稳步走下堤坡，唱："一死也难洗我冤枉。……乌云总是不长久，我要活到云散见太阳！"表示自己不甘含恨屈死，誓与命运拼搏的决心。此剧是著名庐剧演员丁玉兰的拿手戏，久演不衰。

借罗衣　庐剧传统剧目。写农妇二嫂子借穿戴回娘家夸富，被小叔汉宝子点破真象的故事。二嫂子、汉宝子分别由花旦、娃娃生扮演。表演唱做并重，富有泥土气息，跑驴表演尤具特色。



跑驴：二嫂子穿戴整齐地骑驴上唱："手扶鞍子脚踩镫。"她跨在驴背上微微晃动，双拳半握内扣，两臂撑圆放于胸前，表示紧提缰绳。两脚前掌落地，脚跟稍抬起，向前走小步时，脚后跟先落地，脚前掌后着地，在整个脚掌全着地后，双膝靠拢向前弯曲，然后还原状，如此反复地向前行走。上半身随着两腿的弯曲略下蹲，双肩微微地抖动，作前俯后仰状。双手随着音乐锣鼓节奏，先往前推，后向上翻回原处，即转小圆圈，来回反复动作，表现人骑驴行走的神态。毛驴跑动时，两手动作不变，两脚微跳起后，整个脚掌着地，上身和双手随之微微耸动，表示驴跑动之态。走至小桥前，毛驴又蹦又跳地不肯过桥，汉宝子用鞭驱赶毛驴，二嫂子随着鞭子挥动，双脚并起向上一跳，重重地落地，表示毛驴又蹦又跳。接着，二嫂子紧盯身体一侧(朝观众的一面)前下方，左仰面闪身，右仰面闪身，表示毛驴左冲右冲就是不肯过桥的形态。汉宝子一手作蒙驴眼状，一手作牵缰绳状，侧身护骑缓步过桥。二嫂子扭身侧脸，两眼紧盯着脚步的后下方(桥)，在轻快的音乐声中，高抬腿，轻落脚，身体随之后仰前俯，每走一步，两眼都紧盯着脚步，观看驴蹄落处，提防毛驴失蹄摔下桥去。过桥后，又恢复毛驴慢步小跑的动态。

整个跑驴舞蹈表演都很生活化，且富有情趣。著名庐剧演员丁玉兰擅演此剧，跑驴表演最负盛名，曾获1954年华东地区戏曲会演演员一等奖。

柳荫记·闯帘　庐剧传统剧目。写梁山伯与祝英台楼台会故事。演出同其他剧种不同，舞台正中竖一长条凳，表示为下挂的竹帘，梁、祝二人分处于长凳左右，表示一个在帘里一个在帘外，二人表演和，说唱时，都表现为只闻其声不见其人之形态，即隔帘相会。此剧是著名东路庐剧艺人王四（王宗长）和小五呆子合演的拿手戏，二人一扮祝英台，一扮梁山伯，表演配合默契，刻画人物细致入微，分隔帘、挑帘、闯帘、跪帘四个层次，用喜剧手法处理场面。

隔帘：梁祝二人隔帘相望，山伯惊见英台身影变异，忙问道："你怎么变啦？"英台前走三步做出男子气概，后又走三步做出女子情态，把少男少女的心形糅在一起，然后似笑非笑地说："你看，我这一变怎的？"山伯答道："你这一变，人变了，连心也变了啊！"唱："男大十七情谊好，女大十八情谊乖；想当初，同窗同床同魂梦，到如今，隔帘隔面隔心怀！多亏你的巧安排！"

挑帘：当山伯求见心切时，英台只好允诺他挑帘相望。英台踹着剪子股步法，摇动两只胛膀，耍着扇子和手绢，踩着锣鼓节奏扭动着身腰，脸上悲喜莫名，同时，山伯用扇子作挑帘动作，在半空中停着，二人在最后一锤锣上亮相。山伯瞟着英台唱道："山伯忙把帘挑开，得见一位女裙钗。"夸赞英台美容貌；英台沉默无语地立于帘前，面部表情悲苦相望。接着，山伯第二次边唱边挑帘，仔细地端详着英台之女态，确信无疑地看出立于帘前之人，正是当年同窗好友。第三次挑帘，二人的身段、台步虽是反复地运用，但人物思想感情有了变化，情绪更加激动了。

闯帘：三次挑帘后，山伯已忍无可忍，要破帘而入。当唱"手提蓝衫帘内闯"时，脚踢起褶子，一手抓住，低头、转身，从长凳一边走到另一边，表示进入帘内。英台见势不妙，忙转身向外，推帘而出，绕过长凳，走到山伯原位置，表示走出帘外。山伯追到帘外，英台又回到帘里，二人围着长凳转，形似推磨表演。

跪帘：山伯求爱心切，无奈只得跪倒在帘外，英台在帘里装出平静的神态，用同窗好友的逗趣口气，以图消除山伯心头暗淡情绪地说道："你怎么矮了半截？"山伯答道："我是在跪着，你没见到？"二人像一对顽皮的孩子在说话。英台要山伯起来，山伯要她出帘相会才起来。英台如果不答应他的要求，他要跪一天、一月、一年，甚至跪一辈子，"直跪到头上长青草，脚下长青苔，皮肉烂来尸骨埋，也不起来！"英台深受感动，不顾封建礼教的束缚，走出帘外，扶起山伯，唱四句咏叹人生之曲："泪向肚里咽，苦向心窝揣，人世间有多少恩恩爱爱，有头来也没头来！"王四与小五呆子的这种演法比较罕见，富有强烈的民间艺术特色。

打干棒　泗州戏传统剧目。写孝子崔自成在松林中打柴，偶遇玉帝的闺女张四姐，追求他成亲的故事。崔自成、张四姐由生、旦行应工，表演时唱做并重，富有生活情趣和神

话色彩。其中张四姐追赶崔自成的一段舞蹈表演，尤具泗州戏的表演特色。崔自成和张四姐在松林中相遇，崔怀疑张是妖怪，待张四姐说明要许配他为妻的心意后，崔大惊失色，慌不择路，打算逃回寒窑。崔在前面迅跑，张在后面紧追，演员就运用了“压花场”中旋风式（又名四台角）的舞蹈身段进行表演。崔跑遍四个台角，无处不遇见张四姐。崔左手持木棍，每跑至一台角，迅速把左手中木棍递到右手，突然转身，欲继续逃跑；可张四姐紧随其后，崔一转身，她也突然回旋，站到崔的面前，拦住崔的去路。而此时张四姐把长裙旋开，犹如一蓬张开的彩色大伞。体态轻盈犹似出水芙蓉，十分娇艳。如此跑完四个台角，崔终于为张逮住。在追逐中，满台彩裙飞动，表现出张四姐美丽形象以及大胆追求的决心和情态。泗州戏老艺人张立本、刘子珍擅演此剧。

走娘家　是由泗州戏传统说唱形式的小“篇子”改编而成的一出富有生活情趣的小戏，写农村青年张三送妻王桂花回娘家探亲的故事。表演时，演员凭借传情的眼神，虚拟的手式、身段、步法、表现了夫妻间的体贴以及在归途上发生的令人忍俊不禁的趣事。



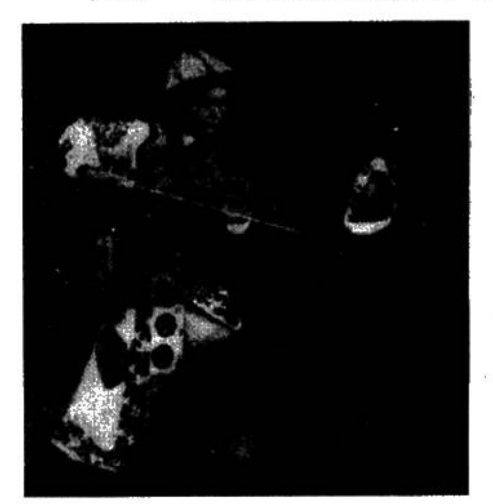
张三劝妻子回娘家的一段表演，演员主要通过质朴诙谐的淮北方言，辅以佯嗔佯喜、灵活多变的眼神，渲染了浓烈的喜剧气氛。梳洗打扮后，妻子带上探亲的礼物，在甜润活泼的唱腔中，边唱边作虚拟动作表演，生动形象地数点着鲜红的蜜桃，带刺的黄瓜，尖尖的粽子，圆圆的咸蛋，恍若各种实物活脱脱地呈现在观众眼前，富有生活情趣。

骑驴上路一段表演，载歌载舞。先是夫妻并肩，款款向前，指点着沿途田园景色，谈笑风生。王桂花以小颠步和上身的轻度仰合、颤动，张三在一旁，绕鞭走跳步，上身亦随之晃动，表现出毛驴缓缓而行，及小两口相亲相爱、悠然自得的神情。继而，王桂花以动作幅度较大的跳步，改变毛驴行进的节奏，使在后面追赶的张三，气喘吁吁，大步流星向前。同时，王桂花还不断地频频回顾，脸上露出得意的笑容；被捉弄的张三又气又急，突然撵上前去打响一个炸鞭，毛驴蓦受惊吓，尥起蹶子急驰，王桂花猝不及防地走颠跳步，手握缰绳惊慌失措，前仰后合，左右摇晃，身体上下颠簸摆动，表现毛驴受惊后，左突右奔不听使唤，以及王桂花惴惴不安的紧张神态。张三见状，立即上前紧带缰绳，稳住毛驴，王桂花才惊魂甫定，缓下脚步。最后，来到一条河边，张三拉驴过桥，毛驴畏缩躲闪，不敢上桥，张三后退推驴，毛驴抵死不前，张三气极地连抽数鞭，毛驴负痛跳起。这时，王桂花连走三个鹞子翻身，接着用一个白鹅亮翅身段，然后跳起身摔屁股坐子亮相，表示从驴背上翻滚下来。这段戏的表演，要求动作舒展，干净利落。全剧以王桂花因丢失礼物而埋怨丈夫张三，张三懊丧不

已，连连向妻子赔礼，终于互相谅解，重新赶驴上路而结束。著名泗州戏演员李宝琴的跑驴表演，具有浓郁的乡土气息，素为淮河两岸广大观众所称道。

两面红旗　泗州戏新编剧目。写冯老汉和刘玉华推车运矿石竞赛，最后双夺红旗的故事。表演时，二人均双臂撑圆，双拳内扣虚握红绸两端，呈掌车把状。男前弓后箭步，女作踏步，弓腰磨屁股，作推车状，即用虚拟的舞蹈动作，表现推独轮小车。在推车舞蹈表演中，大量吸收和运用了"压花场"的身段、步法，并适当地吸收了淮北民间艺术中的旱船舞、小车舞、花鼓灯以及大刀舞的身段、步法，在音乐锣鼓的配合下，载歌载舞，欢快风趣。推车上山时，用蹉步、踏步、踢步、碎步，仰面侧身前进，表示爬坡辛苦，步履艰难。推车下山时，用跕步、踹步、滑步，向前俯身扭屁股，表现下坡惊险，脚步忙乱，并配以提心吊胆的紧张神情。平地上推车时，二人腿脚麻利，你追我赶，情绪高昂，用踱步、碎步、点步、跳步，表现意气奋发之形态。过水、背车、翻车等动作，也都是虚拟的舞蹈表演。全剧无布景，完全通过演员的虚拟表演，既表现环境又表现人物情态，栩栩如生地塑造了两个不同的人物形象。

拦马　泗州戏传统剧目。表演路子与其他剧种大同小异，所不同的是，在表演时用了"压花场"中的百马大战身段，还有顶碗、卷席筒等特技。



百马大战：杨八姐跨战马从焦光普酒店门前经过，焦光普招呼客人住店，上前拦住杨八姐的战马。他一个跨步向前，前腿弓，后腿绷，双手拦住马头，杨八姐猛勒缰绳，战马受惊昂起，八姐乘势下马，纵身一跳，右腿立于焦光普左腿之上，焦光普急用双手稳住八姐的右腿，八姐用左脚紧紧勾住焦光普的后颈脖，探身向前做探海动作，同时一手作戟指指向前方，二人亮相。

顶碗：焦光普侍候八姐进店后，用大瓷碗装满清水（即酒），置于头顶之上，先跑几圈圆场，后再走矮子步，碗内清水点滴不泼，最后才献于八姐面前。泗州戏老艺人魏玉林擅长此技表演。泗州戏老艺人黄兆林能头顶水碗，走矮子八圈不泼水，观众送号黄八圈。

卷席筒：焦光普为杨八姐收拾床铺时，拿一张芦席上场，身躯仰卧在展开的芦席之上，一手执席角连续地滚动，把芦席卷成圆筒状，裹住自己的身躯，然后，使一个金蝉脱壳式，自己从席筒一端退出来，再从另一端钻进去，如此反复表演后，才铺在床上。泗州戏老艺人魏玉林擅长此技表演，现已失传。

拾棉花　原是泗州戏一个传统说唱形式的"小篇子"，经过整理改编，丰富成一个反映农村生活的小喜剧。写玉兰和翠娥去地里拾棉花，后躲到野湖坡一棵大树下说知心话，互相攀比、夸夫，甚至比谁先养娃娃，被躲在树上看瓜的张老汉听见，不禁大笑，二人闻声羞赧而逃。演出以"压花场"作基础，结合现实生活动作，表演时，载歌载舞，风趣盎然。整

个表演可分为：相会、摘花、扑蝶、夸夫四个层次。



相会：玉兰和翠娥许久未见，见面时，二人快步上前互相打量。玉兰伸右手牵住翠娥左手，上下细看，翠娥绕玉兰转了一圈，不住地打量，接着，二人换手，翠娥伸右手牵玉兰左手，玉兰反转绕翠娥一圈察看。翠娥抢先问道："玉兰姐，你这样打扮为的啥？"玉兰故意不答，要她猜。翠娥调皮地做个鬼脸，脱口而出："八成是去相姐夫你家他！"一句点破玉兰心中隐秘，羞得她面红耳赤地追打翠娥。翠娥急逃避，走半个卧鱼坐地，以双手护头，表示摔倒，玉兰赶快将她拉起，她顺势依偎在玉兰怀中，表现出二人天真活泼、调皮可掬的娇态。

摘花：一番打闹后，玉兰急催翠娥："叫声妹妹快快走，摘罢棉花好啦呱。"二人走剪子股、门外窝，来到地头，摘起棉花。二人轮番用高、低式摘顶上花和叶底藏花：高式用垫步，双手空拳三指，分上、中、下三层摘，摘上、中层花时，手背向下，由上而下摘面上花，摘下层花时，手背向上，二指空拳，由下而上摘叶底花；低式是蹲腿摘，摘法与高式同，只是摘高处时，手心向下，摘低处时，手心向上。二人密切配合，一高一低，轮番转换，忽上忽下，忽左忽右，富于变化。摘罢棉花，二人一边唱〔射腔〕，一边拎棉篮，向野湖坡走去。

扑蝶：玉兰、翠娥内唱〔花调双起腔〕后，在〔紧八板头〕伴奏声中，二人手拉手，走燕子拔泥步，双双上场，接着，走二龙出水，加快步法，分别射向舞台两角。尔后，二人用左、右挖云卷向台中，走剪子股、穿花凤等身段和步法。翠娥起唱〔叫板〕转〔慢板花腔〕，从"听只听，豆子地里蚰子喊"到发现"黄蒿顶上落了一对花蝴蝶"后，二人便"俏手蹑脚把它拿"，由唱〔嗯哟调〕转〔停腔留口〕，同时开始扑蝶。二人小心翼翼地接近想象中的蝴蝶，刚一伸手，蝴蝶便飞走了，并且上下翻飞，飘忽不定。玉兰、翠娥分别走鹞子翻身，向左、右方向扑去，扑空后，二人又调换方向扑去。翠娥突然跃起走屁股坐子，跌坐地上，双手合掌，以为扑住了蝴蝶，忙招呼玉兰来看，发现又扑空了，生气。突然，蝴蝶飞舞过来，翠娥猛扑过去，连走三个鹞子翻身，原地打转后，猛地一个卧鱼，扑倒在地，玉兰跑过来，二人争看，一不小心，蝴蝶又飞走了。最后，二人接唱〔慢板花腔〕，当唱"咱快到大树底下歇歇气，心腹话儿慢慢啦"时，二人拎起篮子，直奔大树而去。

夸夫：在音乐处理上，用〔幽板〕、〔二行板〕再转到〔幽板〕，节奏由慢到快再到慢。表演时，突出一个"夸"字，立足一个"比"字，充分表现玉兰娴淑纯厚、柔中有刚，翠娥泼辣好胜、心直口快的不同脾性。每一"比"都在〔二行板〕的对唱中，紧张地进行，身段、步法各有不同，如比"庄稼行里是能手"，玉兰做锄地、割麦的身段动作；翠娥不甘落后，忙做出犁田、车水和插秧的身段动作。比挑担和推车时，玉兰用虚拟动作表现肩挑重担，她双手紧抓箩筐

沿，起步、试担，手臂平伸上下忽闪，大步向前；翠娥更不甘示弱，用虚拟动作表现推鸡公车，她两臂撑圆拳虚握，表示架车把，起步试车，接着，直视前方，弓腰推车，用错步走圆场，表示出胜过玉兰的得意神情。

对唱比试之后，二人各用一个〔调板〕转慢板，使节奏突然慢下来，起唱丰富多彩的〔花腔〕，展开了又一场夸比，比婚后美满幸福的生活，充分表现了两位农村姑娘对未来那种和睦相处、勤勤恳恳、男耕女织、丰衣足食的小康生活的追求和憧憬。比到最后，竟比起谁先养白胖娃娃来了，把情绪推向高潮。翠娥争强好胜，脱口而出："到来年秋后八九月，我给他……"玉兰急问："你给他干啥呀?"翠娥使一个〔含腔〕——〔叶里藏花调〕，欲言又止，表示羞涩，但她毕竟性格爽朗、心直口快，终于唱出："哎哟，我给他养个哟胖娃娃。小娃娃，长的俊，又像我来又像他，叫他一声爹，喊我一声妈，喊得俺小两口子笑哈哈……"玉兰也急不择言地唱出："叫妹妹不要把口夸，过门后……看俺俩谁先养娃娃。"以致争着说："我先养，我先养!"各不相让。躲在树上看瓜的张老汉偷听到此，不禁哈哈大笑，以致从树上闪跌下来，吓得玉兰和翠娥忙拎起花篮，羞赧地逃走了。著名泗州戏演员李宝琴、陈金凤擅演此剧。

摔猪盆　泗州戏新编剧目。写养猪户王大成买猪崽回家后，夫妻间为养猪而发生争吵的故事。演出时，三个不同人物的出场及从箱内翻出猪崽的表演，比较出色。

出场：王大成内唱〔起腔〕后，手拎猪篮，身背猪盆，随着〔长锤〕的锣鼓节奏，边走边盯着篮内的猪崽上场，走至台中，一声猪叫，他忙用手急捂猪篮亮相。接着，左、右跨腿，有节奏地迈着小垫步，走S形圆场，表现出他买猪回来时的既高兴又担心的神情。大成嫂从地里干活回来，她虽然也内唱〔起腔〕，但是走快步上场亮相，在花鼓灯的锣鼓节奏中，用"压花场"中的小碎步、蹉步、秧歌步、燕子拔泥等身段、步法，边走边唱，还不时地用搭在肩上的手巾擦汗，接着，走S形圆场，越走越快，赶回家门，表现出爽快、麻利的性格特征。二楞是随着"咕咙咚仓"的锣鼓节奏上场，三大步走到台口，猛然停步思索，忙回头往里走，又忽地停下，用手搔头，慢慢地转身回头唱〔快二行板〕，表现出嘴笨性子急，理屈又怕丑的性格特征。

翻箱搜猪：王大成怕老婆发脾气，把买回来的猪崽藏箱中。在和大成嫂、二楞说话时，他的眼睛紧盯着箱子，两手很不自然地在胸前微微抬起，准备随时扑过去护猪崽。二楞进屋来，王大成请他坐，二人不约而同地一齐坐到箱子上，突然一声猪叫，二楞从箱上翻倒毛，急滚到一旁，大成忙用身体护住箱子。大成嫂与二楞看着箱子，寻思翻箱主意，大成紧靠箱边，用瞪眼、涮眼珠、斜眼、吊眼、直眼、呆眼等眼法，表现其复杂的神态。当大成嫂要来翻箱时，大成一下子扑过去，全身压在箱上，大成嫂与二楞上前拉开他，他围绕着箱子，相继用倒毛、滚背、扑虎、抢背、屁股坐等形体动作，表现其急切地护猪情态。当猪被翻出来后，大成嫂上前要摔死猪崽，大成用身体紧护着猪篮，还不时地用手抚摸着猪崽，生怕被妻

夺走，又怕猪崽受惊吓，表现其爱猪的心情。宿县地区泗州戏剧团首演此剧，演员荣爱坡、苏婉琴表演出色，富有淮北乡土气息。

扫花堂　皖南花鼓戏传统剧目。写给员外打扫花堂时，马秀英要哥哥马忠替她向朱娃子提亲的故事。是小丑、小旦、小生的应工戏，全剧唱做并重，舞蹈性强，且富有生活情趣，特别是善于运用扇子、手巾、腰带，进行歌舞表演，揭示人物思想感情。

人物出场时，都身系绸腰带，手拿一柄绸纸扇和一条巾帕。马忠用丑行的踮脚步、矮子步走上，手中的扇子和腰带放于腿旁或腹下部，明快利索地以腕子的脆劲来回翻绕着扇、带，表现其诙谐幽默的性格。朱娃子在马忠喊声后背身出场，边退步边用扇、带扑打着手臂上的灰尘，磨转身开扇，走小生步至台中，扬扇亮相，然后，一边走一边用扇、巾在胸腹前绕花摆动，表现其勤快斯文的性格。马秀英左手拿巾右手拿扇出场，在强烈的锣鼓节奏中，耍扇子花，做左、右大绕巾动作，走踮蹉步、大脚步，踮脚翻身后，扬扇亮相。走动时，扇、巾向上大幅度地撒开，表现其爽朗灵巧的性格。

马秀英支走哥哥马忠后，问朱娃子愿不愿意结亲，朱娃子回答说："我早愿啦！"二人同时抖扇、探海，走云步、鹞子翻身，拉手磨圈，翩翩起舞，表现出彩蝶双飞的情态。当二人沉浸在甜蜜的轻歌曼舞之中时，马忠突然从中间钻出来，节奏气氛变得欢快明朗，三人执扇大唱大舞，用扇子摹拟大铁锹、小锄头及锅碗瓢勺等器具，热烈地挥舞跳动。当唱"盖个草棚能避雨来能避风"时，马秀英右手伸扇，朱娃子左手伸扇，在马忠头顶上摊开扇面抖动，马忠蹲在两扇之下，双手抱扇走麻雀步，表示生活在草棚之内的欢乐自在情绪。接着，在急促跳跃的〔沔阳调〕音乐声中，马忠跃上桌面走单踢步，耍上、下双腕扇，马秀英和朱娃子在两旁也同时耍扇，三把扇子上下翻腾飞舞，把情绪推向高潮。

合镜　皖南花鼓戏传统剧目。写沈秀英在庵堂合镜认夫的故事。全剧为旦脚一人用哑剧形式表演，由偷镜、合镜、还镜三段戏组成，原以锣鼓伴奏，后加入弦乐。

表演时，沈秀英左手捧茶盘，右手拿手帕，在小锣声中，侧身慢步上场。至观音阁前，见门已关闭，侧身听，用手推门不动，返身至台左窗边，踮脚内望，被窗纸遮住，随用右食指点舌，润破窗纸内窥，见状元张德义伏案而眠，决定撬门进阁。接着回至门前，左手扶门，右手拔下金钗，插入门缝，拨开门栓，双手推门时，门响动，急转身蹲下，见无动静，遂端起茶杯，用手帕沾水滴进门窝，手拉巾帕上下角，用竖巾表示门，继而半蹲步，做左、右单荷花身段，表示推开两扇门进入室内。然后，端起茶盘，侧身慢步走至桌边，轻摇桌案，状元公向里翻身又睡，忽见帽下露出一面镜子，急退至台右角，放下茶盘，思索此镜似曾相识，走膝跪步至桌边，伸手欲取镜，状元又翻身打哈欠，忙急转身蹲下卧鱼，学猫叫。偷眼见状元未醒，复起身，走跪膝步至桌前，取镜，看镜，并从茶盘内取出自己的镜子，两相对照，双手同时亮镜，在〔丝边〕锣鼓声中合镜。当确定两镜是一对后，沈秀英惊喜不已，知状元公乃未婚夫张德义，急步上前欲唤醒他，猛见自己身上僧衣，觉得不妥，又慢慢地退回台左角，决意还镜，

待天明后再相认。沈秀英双手分镜，却分不开已合并的双镜，俯身用力掰也掰不开，急得跪地上用右手敲镜，但仍敲不开。她万般无奈，只得悄悄地走近桌案，把双镜放在桌上的纱帽下面，两眼望着张德义，侧身走膝跪步，退至台左角，起身出门，双手将两门关闭，转身擦汗后，手托茶盘走小碎步下场。

闹黄府　皖南花鼓戏传统剧目。写杨三笑抱打不平，乔装民女柏秀英出嫁，戏弄恶霸黄飞虎的故事。全剧除旦脚柏秀英外，其余人物均为丑脚，有“七丑闹台”之称。如：杨三笑弯手勾脚，跌扑纵跳，形似蛤蟆；黄飞虎大肚矮步，形似狗熊；大管家黄安长腿细身，脖颈前伸，形似鹭鸶；二管家黄福偏身斜行，形似螃蟹；媒婆点头耸肩，走小脚步；柏氏粗声大气，走大脚步；丫鬟风风火火，形似蝴蝶。剧中钓蛤蟆、抬轿两场戏，表演有特色。

钓蛤蟆：杨三笑上场念干板：“那一年刚立夏，瓜棚之内闹喳喳，冬瓜成精扯旗打天下，狂风一卷哗啦啦。”边念边走快圆场，小走边，表演十八响及翻滚跌扑等武丑动作，神态幽默诙谐。接着，开始钓蛤蟆，他右手虚伸作钓杆线，单腿金鸡独立垂钓，嘴学蛤蟆叫声。当钓线勾挂在荷叶杆上时，走抱腿旋子，表示排除故障。捕捉蛤蟆时，他纵身跃起，在空中成蛤蟆样扑地。蛤蟆蹦逃时，他走单提、小翻追捕。最后，随窜蹦起的蛤蟆走倒扎虎，用双脚夹住蛤蟆，双手撑地，臀、背躬起收身，抬一只手从脚缝里抓住蛤蟆，放进左胯边竹篓中。

抬轿：杨三笑坐在花轿中，故意蹦跳摇晃，捉弄抬轿的黄府家奴。在吹打音乐声中，前后二轿夫用两根拉直的红长绸表示为轿杆，一齐走抬轿步；杨三笑扮女装顶盖巾，在两条红绸中间走花旦步；黄安、黄福在两侧扶轿，走鹭鸶步和螃蟹步；媒婆在轿前引路，走小脚摇摆步；黄飞虎在轿后紧跟，走罗圈矮步。行进中有四次倒轿表演：右倒轿时，杨三笑向右晃三下，二轿夫支撑不住，向右连跨三步跪地，杨三笑压在黄安身上，一把鼻涕一把眼泪的哭个不停，媒婆、黄飞虎相继哄劝，方整轿上路。接着，左倒轿，动作与右倒轿相反，杨三笑压在黄福身上。上坡时，媒婆高喊，二轿夫前高后低，呈上坡状，杨三笑纵身向后猛蹦三下，轿夫相应地向后连退三步，撞倒后面黄飞虎，后面的轿夫仰压在黄飞虎身上，杨三笑坐在这个轿夫身上，表示轿朝后倒。黄飞虎被压得嗷嗷叫，旁边人慌忙地扶起他，又整轿上路。下坡时，二轿夫前低后高，呈下坡状，杨三笑又朝前蹦三下，轿夫相应地前冲，前面的轿夫倒在媒婆背上，杨三笑两手撑在黄安、黄福肩上，双脚踩在前面轿夫背上，重踹三下，媒婆在下面连连叫苦，翻白眼珠，呈昏倒状。众人慌忙地抢救，杨三笑掀开头上盖巾，得意地大笑。

盼夫恨　皖南花鼓戏传统剧目，根据《下扬州》和《思儿望郎》两折戏整理。写杨权经商，纳妾甘氏，归家途中将其遗弃，带走一双儿女。甘氏急疯，千里寻夫，杨权不认，后经县官断明此案。剧中甘氏、杨权、县官分别由正旦、老生、丑行扮演，重场戏为：寻夫找子、公堂告夫。

寻夫找子：原本是甘氏已吊死，鬼魂随杨权仁弟张仪去开封府。表演时，甘氏鬼魂由两

人扮演，一是正旦装扮，穿白素裙袄，重唱念；一是鬼形装扮，蒙面披发，紧跟正旦左右行动，学鬼叫，作吓人状，比较恐怖。改本删除了迷信的表演，着重表现甘氏被遗弃后痛苦挣扎和神志恍惚的形态。表演时，甘氏内唱〔倒板〕后，在强烈的锣鼓声中，着白衣白裙，油面甩发，快步走上，跑圆场，走抢背，慢鹞子翻身，卧鱼，表示晕倒在地。朦胧中似见一对儿女，张开双手呼叫，并从怀中抖出小红袄，走碎步，冲向舞台两斜角去抱姣儿，几次扑空后，软瘫于地。似见孩儿上天去了，双眼由散神呆望转为聚神遥望，连声喊道："姣儿慢走，为娘这厢赶、赶上来了！"在三锤中，双手掀动白腰包，脚跨向三方，似鸟儿展翅上天。唱"天上有个玉皇神"时，双膝跪拜，双手推摇想象中的玉皇，求他还姣儿。接着，又以同样的动作表演步入地府，上山下水去求阎王、土地神、龙王爷还子，表现疯妇失子盼子的精神状态。然后，唱〔思儿调〕和〔望郎调〕，交替唱了一百多句，尽情倾诉了思儿和恨夫的情感。

公堂告夫：原本表演是甘氏鬼魂掐死杨权，杨家状告张仪，包拯审案时，用还阳扇扇醒杨权，断明冤案，罚杨权超度甘氏鬼魂。改本删除恐怖情节，改为县官审案甘氏闹堂。表演时，杨权不认甘氏，县官命将甘氏赶出公堂，甘氏摆脱衙役阻拦，猛转身，快三步跳上公案桌，以大印垫脚，大骂县官是毛毛虫。县官望着披头散发的甘氏，拔腿便跑，甘氏围桌紧追不放。县官走软矮步倒退，甘氏踮脚走碎步，双手绕丝线尾子，步步紧逼，拉住他的官衣，拔他的胡须玩，吓得县官连走三个倒毛下场。甘氏又回转身寻杨权，掀起桌围，从桌下拉出杨权，用力一推，杨权跃起走吊毛，甘氏跟上去卡他的脖子。最后，杨妻陈氏携甘氏儿女上堂作证，县官始判杨权入监受刑，儿女当堂认母。

春嫂 皖南花鼓戏新编剧目。写春嫂借垒鸡窝约王小坡来家中，二人互表心意，最后终成眷属的故事。全剧唱做并重，均以虚拟动作表演。盼等、情探、点破三段戏比较出色。

盼等：春嫂舞动手帕快步上场，开门，出门，拨开桃树枝，遥望远处小路，盼等王小坡。稍顷，忙又转身回屋，梳妆打扮起来，以手帕作镜，左照右照，对镜沉吟，担心小坡不来，一步一步地退坐到长凳上。脚步音响由弱变强，春嫂侧耳细听，知小坡已来，猛然地站起身，兴奋地冲向门前。发现小坡已上山坡，她羞赧地背对观众，倚在门框上，耳听小坡的山歌声，显得有些紧张、慌乱，突然想起要为小坡准备饭菜，双手揉巾帕，在欢快的小锣小钹声中，快速地退步，一拍腿后急忙下场。

情探：二人垒鸡窝时，春嫂被砖块碰破手指，有三次叫痛声，前两次"哎哟"，小坡不在意，第三声引起小坡重视，急返身去内室寻包扎布，春嫂不让他离开，哼声更急，小坡情急中忙取下肩上长巾，给春嫂包扎伤口。春嫂一边轻声呻吟，一边让出长凳一端请小坡坐。二人并排坐下，都不好意思地背过脸去，小坡替春嫂包扎伤口，却把她的两只手全包了起来。二人发现后都不好意思，小坡忙解下汗巾，推塞到春嫂手中，起身时长凳一端翘起，春嫂欲倒地，小坡忙一手按住长凳，一手抓住春嫂的手，二人对面相视，忙松开手，羞向舞台两角走开，表示二人心心相印，但又碍于情面，难以开口。

点破：二人欲互诉衷肠，但羞于启齿，只得背靠背地通过甩巾来表达情意。二人同唱“一定要想办法，捣通这堵墙”时，快步地从舞台两角走至台中，面对面地欲开口，又难为情地转过身去，背靠背地站着。小坡欲先开口，当面对面时又说不出口，第二次羞怯地转身靠背，推磨半圈，互换位置。春嫂欲抢说话，面对面时春嫂害羞地用汗巾捂脸，猛一翻身，小坡也随之转背，二人第三次背靠背，静场。春嫂放开捂脸的汗巾，有了主意，忙将汗巾的一端轻轻地甩搭在小坡肩上；小坡知春嫂心意，也将自己的汗巾甩在春嫂肩上。二人同时抓巾双翻身，面对面地快步从台口奔向台后区底幕两侧，在合唱声中同走云步，双巾已结成彩球，二人同抛彩球、接球扯巾亮相，舞台后区两侧鸳鸯纱幕慢慢地合拢。

郭华买胭脂　又名跳柜台。皖南花鼓戏传统剧目。写教书先生郭华借买胭脂为由，向店主女儿王月英表露爱情的故事。是小生、小旦应工戏，剧中递胭脂、二跳柜台两段戏出色。

递胭脂：王月英问“膏红买得几片”时，郭华把银子放扇面上，在王月英面前抖动，请她看银子，接着，王月英也打开扇面相应地舞动，随后盖在郭华的扇面上，示意郭华转脸看店外来人，趁势一个鹞子翻身，把郭华扇上银子倒在自己扇面上取过来。王月英唱“山架上取膏红相公请观”时，打开扇面递过胭脂包，郭华也打开扇面，同上述表演动作取过胭脂包。

二跳柜台：郭华故意要求重换一种胭脂包，王月英转身去换时，郭华跃身跳坐在柜台上（表演时以桌代替柜台，斜放于台左侧，桌后有一椅，便于旦脚上下桌），欣赏王月英的容貌。同时，王月英也坐上柜台，二人背靠背说话。郭华唱〔快板〕，二人双双舞动手中扇面，郭华欲细看王月英青丝、耳坠，王月英用左、右挡扇一一避过。当郭华伸手去摸王月英小脚时，王推郭一掌，郭走抢背坐地，王以左腿立椅上，右腿跪桌面上，托巾指郭亮相，唱〔迈腔〕骂郭无礼。当郭华听说王母卖花未归时，第二次跳上柜台向王月英求爱，动作表演与前次相同，载歌载舞，富有情趣。



新人骏马　淮北花鼓戏新编剧目。写女青年周荃到饲养场接班，经过老饲养员李老旺考查，驯服烈马的故事。剧中考查、驯马两段戏，表演载歌载舞，气氛热烈奔放，富有淮北乡土气息。

考查：周荃以淮北花鼓戏传统的“上垫子”步法，用足尖走路，昂首挺胸地出场，掏腿亮相，接着，用〔兰花调〕、〔平板〕、〔过叙子〕大段唱腔叙事抒情，边唱边舞地来到了饲养场，最后托腔时，两手斜垂于身两侧，足尖向后滑动，走点滑步，赞美饲养场，表示自己“越看越喜欢”的心情。突然发现饲养场上的大红马，她在锣鼓节

奏中,掏腿转身,双足尖立起,单手指马亮相,唱:“忽见一匹大红马”。夸奖一番大红马后,转向拴马处,背向观众摸马,马嘶叫,她对拍双手,双足弹跳后落地,走快碎步后退,表示爱马的喜悦心情。李老旺考问周荃时,二人一问一答,边唱边舞。表演时,二人在淮北花鼓戏特有的锣鼓声中,面对面地走小碎步,从舞台后区中部直冲向台口,接着,迅速地分向两个台角,云手转身,掏腿亮相。二人唱完一段后,又叉腿、小跳,走两个斜角对线,亮高矮式问答,唱第二段唱腔。最后,二人圆场,走二龙出水路线,平行冲向台前,一对一句地演唱第三段唱腔,李老旺对周荃的对答表示满意。这段表演,吸收了花鼓灯中的鼓架子和兰花的舞蹈形式,动作刚健、节奏明快地表现出二人的性格和精神面貌。

驯马:周荃乘李老旺不注意,迅速地解开缰绳,一手提缰,一手执马鞭,左脚蹉步上镫,右脚单起,钩腿上马,以鹤立式亮相。她扭头对李老旺说:“大爷,你放心吧!”挥鞭打马跑动,以左脚在前,右脚在后,走跑跳步,圆场至台中,双脚交叉走晃脚步,表示马在奔驰前进。李老旺随后追至上场门处,与前面的周荃成斜角线,原地甩动双手走大踏步,表示周荃马快如离弦箭,李老旺竭尽全力也追赶不上。同时,配以幕后合唱,描述骏马奔腾情景,并抒发李老旺观看新人跨骏马的喜悦心情。正当李老旺高兴之际,周荃突然加鞭催马,连续地急翻身,猛地单腿独立,转圈勒马亮相,表示马到河边受惊,昂首奋蹄而立。李老旺在后面看见后,慌不择路地赶上前来,周荃挥鞭打马,大跳过河,串翻身,勒马,走小弧线至下场门,李老旺踮脚尖过河,走小跳步、掏腿、跑步,紧跟而来。周荃圆场至台中,走快蹉步,李老旺在后走高掏脚步,接着,周荃走双腿蹦步,李老旺走交叉步。幕后合唱声渐止,周荃提缰减速,李老旺蹚腿慢步,气喘吁吁地走到近前,夸赞周荃驯马技术高超。最后,在幕后四句合唱声中,李老旺放心地把马交给了周荃,二人亮相。

寇准背靴　淮北梆子戏传统剧目。写寇准进天波杨府探寻杨延昭,保他挂帅出征的故事。此剧是淮北梆子戏著名老艺人顾锡轩的拿手戏。他扮演寇准一角,唱做俱佳,尤其是后花园跟踪柴郡主的一段戏,表演很有特点。柴郡主在前面走,他在后面跟,二人一前一后,边走边唱大段〔沙河调〕,表现各人心中不同的情感。柴郡主用圆场步,走S形路线,表示经过了楼台、水榭、假山、花厅,他一手提蟒袍前摆,一手抓袖甩臂,蹑手蹑脚地悄然紧跟其后,形影不离。柴郡主感觉到后面有动静,停步观察,左盼右顾,他扬袖遮头,急转身躲避一旁,屏住气息,一动不动。柴郡主突然加快步伐,他紧追不舍,猛地滑倒,摔了一个屁股坐子,抬起的腿朝上一扬,把脚上的厚底靴子甩过了头顶,落在自己身后。响声惊动了柴郡主,忙停步回头察看,他连忙缩身伏地学狗叫。柴郡主担心狗叫惊动别人,忙从饭篮中取肉包向狗扔去,他装狗吞食肉包,迷惑柴郡主。柴郡主急忙前行,他手忙脚乱地摸着了靴子,来不及穿上脚,只得背起靴子,脚下一高一低地赶往前去。他一面唱一面快步如梭地跑圆场,头上歪戴的纱帽,纱帽翅上下不停地摆动,前襟掖在玉带上,后襟轻轻地飘扬,身段潇洒、优美,表现出寇准为国荐贤的耿耿忠心。接着,他脚步踉跄地走滑步,连着走抢背,翻滚

后坐地，头上纱帽不动，身上蟒袍毫不零乱，前襟抖下盖膝，后襟盖地，显示出高超的演技。

李素萍·爬堂　曲剧传统剧目。写李素萍公堂诉冤，反遭贪赃的州官刑责，后发现州官乃是亲弟李凤鸣，遂在义弟八府巡按陈奎面前告发，对受贿的亲弟绳之以法。剧中李素萍、李凤鸣、陈奎分别由正旦、小生应工。此剧是著名曲剧演员郭立仙、蒋华池的拿手戏，二人表演配合默契，唱做各有特色。蒋华池善于通过细腻的表演，来刻画李凤鸣这个初入官场的昏官性格。当他从原告证人手中接过卖身契时，轻轻地打开一看，发现里面藏有二百两银票，猛然一喜，眉宇间流露出见钱喜悦的神情。接着，在桌后微微欠起身，提一口气，打背躬，又仔细地看看银票，得意地点点头，又怕被人看见，随即强作镇定，但心中仍忐忑不安，细声地唱道："人契内银票二百两，本州一时心彷徨……"并通过单甩帽翅（一翅摆动，一翅静止），表现人物的心理活动。经过一番思考，爱财之心占了上风，眼珠一转，双袖一抖，下定决心，侥幸地唱道："罢、罢、罢！受贿只有这一次，他要不说谁知详。"心安理得地把银票藏进了袖筒，准确地揭示出一个初次贪赃的昏官心理活动。郭立仙善于通过大段成套的唱腔叙事抒情和刻画人物性格，在一个半小时的演出中，她或立或跪，几乎一唱到底。在语气上有陈述、有申辩、有指责、有追问，据理力争地与问官展开了针锋相对的斗争；在情感、节奏处理上，有起有伏，有快有慢，吐字清晰，运腔自如。她在一阵堂威声后，披枷戴锁神态凄然地上场，用缓慢的节奏唱〔悲阳调〕，哀叹自己的不幸身世，抒发心中悲痛之情。接着对答《黄帝内经药方》，语言节奏先慢后快，字字铿锵，富有韵律感，表现李素萍精通医术和能言善辩的才华。在唱"猛虎要跟猫学艺，……小陈奎好比一只虎"时，巧妙地吸收借鉴了坠子戏行腔归韵方法，叙说中透出悲凉，哭诉中露出怨恨，演唱清新、感人。特别是叙述身世的大段〔上流垛子板〕唱腔，演唱字字有力，一气呵成。当唱到自卖自身与弟离别时，用悲音、颤音行腔，若断若续，凄凉哀婉，催人泪下。当叙述卖身后种种遭遇时，唱腔渐渐由悲转愤。唱到李凤鸣忘恩负义时，节奏突然加快，转用急、快、变的垛子板，加强控诉语气和气氛，旋律大起大落、跌宕回旋后，突然直线上升，情感一泻而出，激越悲壮，气势夺人，表现出李素萍不畏强暴、勇于抗争的刚烈性格和嫉恶如仇的精神面貌。郭立仙、蒋华池二人的表演，深受淮北广大观众欢迎。



昭君出塞·三上关　曲剧传统剧目。写王昭君出塞和番、路过边关时的情景。是旦脚应工戏，以唱工见长。著名曲剧演员郭立仙擅长表演，淮北民间尤爱此剧，有"扒了房子卖了砖，也要听郭立仙的《三上关》"之说。郭立仙扮演王昭君，善于淋漓尽致地抒发人物感情，她缓步上场，唱"风沙卷地少人烟"时，风沙阵阵扑面而来，满目凄凉，骏马嘶鸣，不愿前

行，遂伤感地用哭音、颤音念："慢说人有思乡之恋，就连这马——也有恋国之情哇！"突然颤抖地将"马"字音调翻高，凄然地停顿了一下，同时以袖拭泪，表现出无限抑郁、哀怨之情。接着，三次登上边关，极目远眺，用三种不同方式观看塞外荒漠和关内故土，表露出热爱祖国、眷恋家乡、思念亲人的复杂情感。然后，她手捧琵琶，一声哀哭一声悲叹地连唱了八十多句〔垛子板〕，尽情地抒发了对昏庸无能的汉王朝的怨愤，对贪生怕死的文武百官的痛恨，以及决心牺牲自己的强烈感情。下关时，她用了三次回头动作，一步一看，不堪回首，表露出举步艰难，不忍离去的神态，表演催人泪下。青年演员彭敏亦擅演此剧。

舞台美术

安徽戏曲剧种较多,舞台美术可以分为古老剧种和新兴剧种两大类型。二者虽有成熟程度和时间早迟的不同,但都是以人物塑造为重点,景物造型比较简单,多借助表演身段和语言,点染、指明环境。

明嘉靖年间,皖南戏曲剧种有目连戏、傩戏、青阳腔等。其舞台美术继宋元南戏、杂剧之后,有较大发展。如北杂剧中的关羽穿红袍,青阳腔演出改穿绿袍;青阳腔的关羽和赵匡胤的脸谱和《梅氏缀玉轩藏明清脸谱》中之明代脸谱摹本几乎一致。目连戏、傩戏,因其不作营业性演出,又多保留于皖南一些边远山村,故很少变化和发展。其服饰虽与青阳腔相近,但类型甚少,数量不多,质地也较一般。脸谱、勾脸、头饰等也比较简单。目连戏以勾脸为其化妆特点,画脸人物几占上台演员的百分之八十。傩戏不涂面,一直是戴着面具演出。这两个剧种都是把舞台装置成祭坛形式。傩戏以灯彩、楹联筑成;目连戏以高杆彩幡、松柏扎就,充满浓厚的宗教色彩。舞台设置并不随剧情而变化。目连戏只在人间与地狱之分界时,用一块大黄布遮拦一下,演员再以身段显示,口报某殿某殿,即表示入地狱、上刀山,至今演出不变。

青阳腔于明万历年间,与昆曲竞技,又同台合目演出。舞台美术相互影响,相互吸收,为徽剧的舞台美术打下基础。乾隆年间,徽剧出现过鼎盛时期,无论化妆、服装、砌末设置,皆有相应的发展。徽剧化妆,以俊扮、脸谱、面具、榼脑、不施妆等并用。服装以明代服装造型为基础,为了适应演出,有所改进。后因演出需要,又吸收了一部分旗装。演出时十分考究,要求八蟒八靠,三十二龙套,场面铺排,华丽壮观。砌末装置,较为完备,不仅一桌两椅在运用上多变化,以帐幔等装饰物象征床、城廓等方面,也较复杂多变,且一直以各式守旧装点舞台背景。

这些古老剧种,舞台美术都讲求色彩鲜明耀眼,装饰花纹对称,强调形象夸张,标示人物的身份阶层,突现性格的善良邪恶、粗鲁文雅。

新兴剧种多兴起于清光绪前后,早期都是在农村乡镇演出,剧团人员少,物质条件差,不分古装时装,一律穿着当时的生活服装。生脚拿一把折扇,旦脚头扎彩球,腰系绸带,手拿花手帕。生、旦脸部施粉,其余行当脚色都是素面。各新兴剧种,约在民国二十年(1931)前后,先后进入城市。他们向徽剧或京剧学习,由于他们表演的风格和演唱内容有

别，大型宫廷袍带戏演出不多，所以净脚脸谱学用很少；但丑脚原为“三小戏”的主要行当，脸谱却有所发展。不仅在鼻上画“豆腐块”，还画乌龟、螃蟹、蝙蝠、青蛙，有的还画上飞机（洪山戏）。此时，徽剧受京剧的倒流影响，在演出连台本戏时，丢开守旧，换制软景和拉幕。

古老剧种和新兴剧种，照明都是由菜油灯点燃松脂，发展到使用汽油灯。

中华人民共和国成立后，各新兴剧种和徽剧、岳西高腔，都先后建立了专业性剧团，有了较完备的演出场所，不少美术工作者和舞台美术专业人员，先后分配到各戏曲演出团体。一些规模较大的或实验性的戏曲剧团，率先在舞台美术方面做了改革尝试。影响所及，引起了全省各戏曲剧团对舞台美术的重视，几乎所有剧团，都先后设置了舞台美术的设计、制作、装置、照明、音响人员，有的甚至多到十几个人。

通过安徽省历届戏曲会演、调演，以及到省外上海、北京等地观摩或演出，促进了与外省戏曲剧种间的交流与借鉴，各戏曲剧团舞台美术都有了空前的提高和发展。此过程初期，各新兴剧种舞台美术水平逐渐接近，化妆、服饰多模仿京剧和越剧。有不少剧团在化妆方面，突破原来徽、京剧的传统方法，不贴片子，不戴网巾，追求古妆。有时为了强调人物的历史性，出现各种不同时代的发型，头饰形成了多样化。服装也趋向改良戏衣和越剧化，色彩倾向中间色。舞台布景受话剧影响，“写实”布景曾作为正统的样式加以推广。后来，随着戏曲意识的加强，对戏曲歌舞特征的理解，布景逐渐崇尚写意性和地方性，风格趋向多样化。七十年代，有些剧团为了方便流动演出，还创造了“七巧道具”和“百搭布景”。不少戏曲舞台美术设计作品，在参加全国舞台美术展览，及历届安徽省戏曲会演和调演中获奖。

化　　妆

素面与头饰　素面，即俊扮。安徽省各戏曲剧种，化妆情况，大同小异。小生、青衣、小旦（花衫）所扮演的人物，都是略施脂粉，达到人物俊俏秀美的效果。徽剧早期，生脚只是面部抹层薄粉，画两道浓眉。清末，发展到水粉打底，眼眶周围、两颊和眉心涂不同程度的胭脂，揉搽匀净，微呈蝴蝶状，红白分明，基本构成图案形。旦脚红色较小生为重，初涂红唇为一点，形容其“樱桃小口”，后渐改为全涂。苦生、苦旦，唇涂黑红，脸涂淡红，以符合人物所处的境遇。生、旦皆画眉，眉梢向上微弧，生眉稍粗。武生、武旦的眉画得长而上竖，加以眉心点红，集中向上，并绘以英雄条纹，以显示其英俊。反面人物画眉向下，弧成“八”字形。彩旦则浓抹水粉，染两块圆如银元大小的红脸蛋，月牙眉细长下弯。各剧种都是生不吊眉，旦不贴片，凡戴盔头的生行，都戴“一”字网巾。

老生、老旦不着粉，有时在外眼角上画三道白色皱纹。徽剧的农村班社，，老旦头裹黄

绸，不结球垂穗，老生头扎绸带。戴白髯的眉染白色，戴黑或黪色的略施脂粉。髯口戴法一般和京剧相近，惟新兴剧种的农村班社，人员少，一人要赶几个角色，黪口老生去髯着裙即唱老旦，老旦挂髯即唱老生，小生挂黑髯即唱“三生”。

徽剧旦脚头饰，早期是男扮女，都用假发。老妇和丑婆，有特制发髻或用木制漆绘的发型头套（艺人称“懒梳妆”）。较早使用线帘子（有称“后穗子”），初以苧唐染色编织而成，长一米左右，作为脑后垂发。青衣用黑色，花旦用中红、边缘绿色。后期改用绉纱或粗丝线组成，以衬饰演者身材苗条多姿。新兴剧种的农村班社，花旦一般是在头上扎一束红色或白色或绿色的大彩球，多余绸带分垂面睑两侧，下齐腰部，作为饰穗，以便于舞蹈、表演。闺门旦着红，守孝者戴白，丫鬟戴绿，贫女戴黑。青衣多用蓝色，不结球，只在右耳前打个结，多余绸带垂于右肩。头面多为自制，花旦在额前系一宽布条，用草珠盘成花形钉于布上。耳坠也是用草珠串成。青衣头饰有少量银泡，还有用马口铁剪成花形或慈菇叶等仿银泡饰花作装饰。有些女演员以自己的长发搭上假发，梳出百合髻、惊鹊髻、双环望髻、垂链式髻等多种样式（见下左图）。中华人民共和国成立后，安徽省黄梅戏剧团演出《天仙配》、《红楼梦》等剧时，在小扮的基础上，仿古装仕女发型，创造了各种新式古装头。（下右图为畲族头饰）





徽剧髯口有：红、黑、白、青各色一字髯；黑、白、青满口；红、白、黑、青飞挺，八字胡；五绺胡；一撮胡；三吊胡；白、黑、青三色荡荡髯等。

化妆材料，早期以黑、白为基色。白为水粉或块状鹅蛋粉，黑为锅煤黑。后期加用硃和胭脂。古老剧种多画脸谱或勾脸，逐渐发展到用靛蓝、普绿、金银粉等。生、旦涂干粉，净丑以水调或油调。新兴剧种农村班社，初皆以糯米粉代替铅粉，以红色对联纸化水代替胭脂。中华人民共和国成立后，普遍采用油彩化妆，色彩谐调美观。

脸谱　分净脚脸谱和丑脚脸谱两大类，以净脚脸谱的式样多、变化大、数量多。早期，脸谱只是夸张某些戏曲人物面部的肤色，在"面如重枣"、"鬼貌蓝色"等形容上以色彩涂抹强调，产生填眉、画眼、抹额、勾脸、涂嘴等手段。皖南各古老剧种，以红、黑、白三色为基色，其他复杂的谱式多是在这三色基础上加以变化发展。徽剧脸谱，在昆弋诸腔以后，得到较全面的发展，总数近百种，常用者约四十种。其构图简练，色调对比强烈，通过图案和色彩，可以表现各类不同人物的不同性格，使观众一目了然，识别忠奸，辨明善恶。皖南目连戏的人物脸谱不多，除生、旦两行外，偶有画鬼者如《思春》场，除媒婆净扮（须画脸谱）外，其余神和鬼都是以红、黑、白等基色涂底，眉以不同原色勾连，双目周围以不同原色画曲线，额上画一个不同原色勾成的图形或椭圆形，圆形外勾色边。也有的随意画一些曲折线条。岳西高腔脸谱仅十余幅，图形简单，色调单纯，无花脸，无碎脸。

安徽各戏曲剧种常见脸谱，有以下几种画法。

一种是整脸。人物的眉、眼向上延长扩大，眉、眼、鼻的窝部不作过分的变形夸张。其中有红整脸：传统以红色表示忠勇，故多用于勇帅、贤君、忠臣、良将。如徽剧等剧种《单刀会》中之关公，《下河东》中之赵匡胤；岳西高腔《子龙救主》中之赵云，《赐福》中之天官；皖南目连戏中之灵官（眉心点有椭圆形金点）。黑整脸：黑色表示正直、刚强、暴躁，故徽剧《斩包勉》的包公，《水淹七军》的庞德，《闹江州》的李逵，皆涂黑赭底色；皖南目连戏之黑无常，因与白无常相对，底涂黑色。白整脸：因白色表示奸诈，故作为权奸的通用脸谱。由于人物的年龄、身份、性格有差异，在眉的下垂程度和宽度上变化，眼和鼻窝的勾勒也有不同。如徽剧等剧种《雁门提潘》的潘洪，《疯僧扫秦》的秦桧，《宇宙锋》的赵高等皆是。黄整脸：黄系上色，故多为神仙或异国首领采用。如皖南目连戏中之闻太师、锦龙王、天尊等（闻太师常以金箔贴脸，或以泥金勾涂）。岳西高腔《大度》中的黄宝禅师，以及其他佛祖神将等皆是除眉眼勾勒小有不同外，眉心多加中嵌佛珠的火形图案，以泥金描成，红色勾边。此外，尚有青、蓝两色整脸，多为鬼怪妖魔或绿林好汉的脸谱，如《大补缸》的活无常，《打登州》的单雄信等。

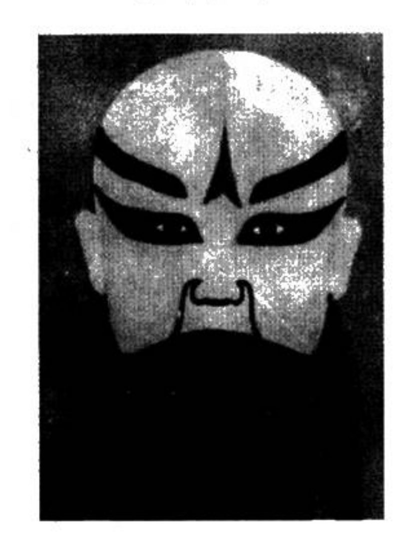
一种是花脸。整脸只是眉眼的强调和变化，而在整脸的基础上，对脑门、两颊、鼻窝、嘴岔几处加以夸张，便产生了花十字脸，雷公脑、碎花脸、歪脸等。如花十字脸脑门涂白，两颊涂红，整个脸部呈几种底色。碎花脸则是红、黄、白、黑、绿各色杂用，构图复杂，给人以怪异凶悍的感觉。前者有《三结义》的张飞，额呈红色，两颊着粉；后者有《五龙会》的王彦章，《马武夺魁》的马武。雷公脸有《四明山》的李元霸，《斩三妖》的雷震子。歪脸有《万里侯》的郑恩，《博望坡》的夏侯惇等。


岳西高腔李靖

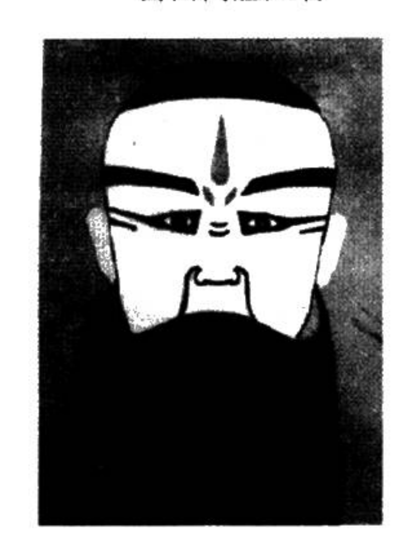

岳西高腔猪八戒

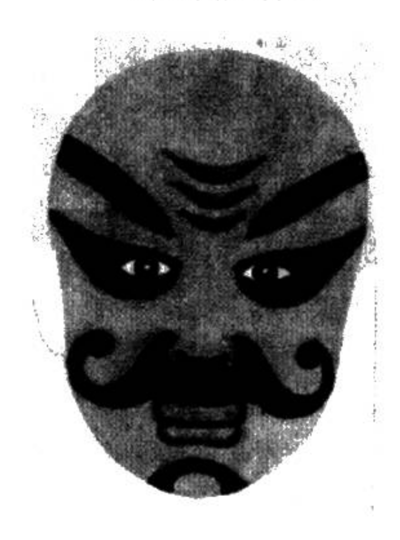

岳西高腔张飞


岳西高腔天官


岳西高腔曹操


岳西高腔王道士


岳西高腔金兀术


岳西高腔黑天虎


岳西高腔铁轮银牙



傩戏关公面具



傩戏魁星面具



傩戏张妃面具



傩戏吉婆面具



傩戏土地神面具



傩戏回回面具



傩戏姑姑面具



傩戏和合仙面具



傩戏左丞相面具

一种是象形脸。在整脸或者花脸的图式上，加画以特征、物形、文字等，以表示这一人物的经历、命运、性格、身份等。这类脸谱，在皖南目连戏和岳西高腔中不多，而在徽剧中却几乎占整个脸谱的一半。其中表现经历的，如包公额上原绘一肉包，传说为幼年靠其嫂抚养，不慎摔跌而成。后改为月牙，又改为八卦，寓意其“日断阴，夜断阳”；夏侯惇之歪脸，因其目曾受箭伤；张飞额上画一桃形，示其曾桃园结义等。表现有特殊能耐者，如闻太师画三只眼，示其能识别妖怪；张顺脸由黑白两鱼形图案组成，庞德额画螃蟹，皆示其水性特好；姜维额上画八卦，说明他会推测未来。表现其性格者，如裴元庆画虎形脸，表示其凶猛异常；专诸额上写一孝字，示意其为孝子。表现其身份者，如达摩额上写一佛字，李逵额上勾一旋风图，皆示其为佛门子弟和其“黑旋风”诨号。寓意其命运者，如颍考叔额上画有火的图案，预示其后来被火烧死等。

一种是草脸 。是一般配角的通用脸谱，只是打上底色，简单地勾画几笔就成。同样是这一个人物，在配角时画草脸；但他在另一出戏中是主要角色时，又必须按他的专用脸谱画好。有些老生、老旦和龙套，不化妆，穿上服装就演出。

一种是勾脸。皖南目连戏的白无常、游魂、看尸、落水鬼、半边脸鬼，以及头马、二马、三马、四马等，都是脸涂白色，把眉、眼拉向下，脸部组成黑红两色的几大条长线，也有以紫、蓝、黑色打底勾线的。刘青提原为旦扮，开荤后，两颊涂朱粉，画蚕豆状黑眉，双眼睑以白色横勾一线相连。入地狱时画骷髅脸后变狗脸。徽剧于清末民初时，丑婆时兴在太阳穴上画两块黑色“头痛膏药”，也有点麻脸、点大痣、画歪嘴的。早期演出《雷峰塔传奇》，小青画半青半蓝勾蛇形脸，此剧经清人方成培改编后演出，改俊扮。《罗丝带》中之铁姑娘，俊扮后脸上再画梅、兰、竹、菊，或加画一只蜻蜓。



丑脚脸（俗称三花脸），古老剧种多在本脸上画一块白色或长、或扁、或圆的“豆腐干”。也有画元宝的，画歪嘴的，画白唇、斜眼的。

新兴剧种净脚无脸谱，进城市后，向京、徽剧学习，只限在包公、山大王、判官等少数几个人物。丑脚随意创新，花样较多。

面具　用朱彩漆成，徽班称“朱脸壳”。有半截脸和全脸两种。半截脸悬于额上，与涂面结合，便于表演，多在扮演神妖鬼怪时使用；全脸，罩于脸部即成。皖南目连戏和徽戏扮演不开口的《跳天官》、《跳财神》、

《跳魁星》、《哑背疯》等戏中采用，后来都渐渐地改用脸谱。脸壳延展到整个头部，形成盔冠化的假头，称榼脑。皖南目连戏的牛头马面采用，徽戏福禄寿三星亦采用。由头部扩及全身，称“假形”。由榼脑与披衣组合而成，有虎形、龙形等。（见上页左图）

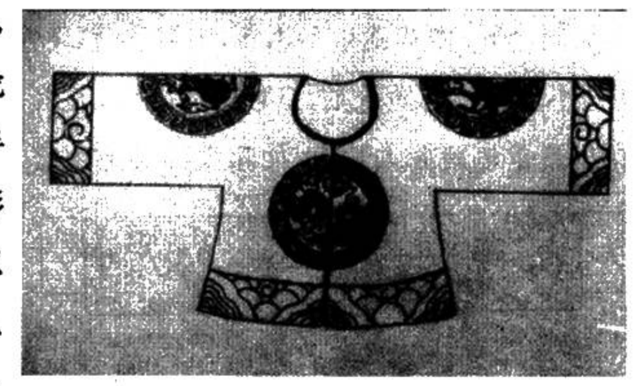
贵池傩戏全戴面具演出。乡民称面具叫脸子，并作为傩神祭奉。脸子分为全面（戴发髻和盔冠者）、半面两种。有二十四块、三十六块、四十二块之分，常见者为三十六块。用柳木或黄杨木雕成，彩漆加绘，工艺精细。外凸内凹，眼部镂空，以便于表演时张望。因受佛教雕塑的影响，它保持了古代艺术简朴的特征。其中正面人物，如范杞良、刘文龙、张妃、汉灵帝等，都刻得弯眉大眼，宽脸大耳，天庭饱满，地角方圆。色彩谐调，表现出善良宽厚形象。鬼怪如招魂使者、神荼、郁垒等，则耸眉突目，嘴呈半月形，二到四颗獠牙挺出口外，下颚还雕有圆肉球两个，两耳各镶一绺红发，凶悍异常。二郎圣帝、狄将军则浓眉圆眼，神气逼人。反面人物如宋中、吉婆等，刻成细眉窄眼歪嘴，夸张变形，给人以奸诈的感觉。两仪圆眼粗眉，巨嘴延长到耳坠边，头上有两角，两角中刻有三个戴乌纱帽的年轻官吏小头像，富有传奇色彩。（见右图）旦脚头饰皆刻有发髻或蝴蝶结，生脚髯口无论长短，皆嵌于面具上。正面人物生旦一脸通用，特定人物脸子专用。扮死后鬼魂者仍戴原脸子，增戴黄表纸折成猫耳状插于右鬓。演员着面具时头上均扎一红布。青阳县庙前乡星星村农民刘本荣，祖传制作傩戏面具，贵池各地傩戏演出，绝大部分皆出自刘家之手。形象和色彩，历代皆有改进，数千张画稿，皆毁于“文化大革命”中。



变脸、带彩　变脸分大变、小变两种。大变为全脸皆变，如《活捉张三郎》中阎惜姣鬼魂活捉张文远时，张文远脸上出现黑、红、白三次变化。黑彩是将黑烟先藏于两眉上，变时，演员以手揉全脸即成；红彩是先将浸满红水之棉球藏于两鼻内，用时捏鼻，红水流出，以示七孔流血；白彩是先将铅粉水杯藏于桌帷内，用时，演员背向观众喝一口，等阎惜姣捉吊时，白水流出以示气绝人亡。《火烧余洪》中余洪被烧后脸变黑，《火烧子都》中子都脸变白、红等色，皆为以上方法变用。小变为局部变脸，如《白蛇传》的韦陀，拉山膀踢腿时，事先在靴尖贴一眼形金纸，足尖着脸，将“金眼”踢于额头上。其他还有三变髯口；菜油入眼，刺激流泪；菜刀口按人面做凹凸形，刀口下部留一栓，演员咬紧，刀周围以红浆糊涂抹，以示刀砍脸上等，有的因涉及恐怖，1949 年以后，逐渐废止。

服　　装

戏曲服装主要包括盔头、戏衣、戏鞋三类。安徽省戏曲剧种较完善者为徽剧，早期受昆、弋腔的影响，对服饰十分讲究。其特点为演出不受时代服饰式样所限，基本沿袭明代服饰的式样和规制，根据舞台需要，改制而成。如武行穿的"靠"是依据甲胄改成，徽剧艺人仍称甲胄。老生行如徐策所戴的相貂，是由宋直脚幞(帽)改成。后因清代戏增多，清装、旗服也成为戏衣的一部分(见右图)。早期服饰，古朴简略，花绣线条粗，袍服以散花为主，龙的图案都是单龙。初无水袖，当时有很多手腕和手指的表演动作。后来增加水袖，称"衫袖套"。逐渐由五、六寸发展成数尺长袖，以助歌舞。服装共十个色道，一般是以红、黄、蓝、白、黑为上五色，其余中间色为下五色。



初为上五色的五蟒、五靠、五开氅、素褶子，后发展增中间色成十蟒十靠。龙套五色俱全，以主将服色定龙套服色。如《空城计》中，司马懿穿白靠，配白色龙套。诸葛亮穿紫色八卦氅，配红色龙套。徽剧较正规的大戏班演出，要求角色行当齐全，服装行头华丽。如演《八达岭》，仅上场龙套就有十到十四堂之多。还有八红蟒、八官衣。群歌齐舞，配以唢呐锣鼓，显出千军万马的声势。演《八阵图》时，诸葛亮先后换八次八卦衣。有的徽班演出，要"三十六顶网子会面，十蟒十靠，八大红袍"，可见当时对服饰的重视。兹选其主要戏衣，简述其特征。

袍服、甲胄　　现实中蟒袍上的龙绣五爪，蟒绣四爪。君主时代为防止僭越，戏曲中的蟒袍龙只绣四爪。皇帝穿老黄色龙袍，以别于其他。女蟒较短，无衣衩翅(摆)。甲胄通称靠。番邦、异族的文官、武将，如穿袍甲，需加戴狼尾。

官衣：式同蟒。后期无白色。胸前绣有花黻，按官阶大小，以各种羽禽为图案。龙套服式，前期和官衣同，民国十八年(1929)后，改为圆领、对襟、大袖(有水袖)前后开衩，上绣团花，四周镶宽边，以别于官服。

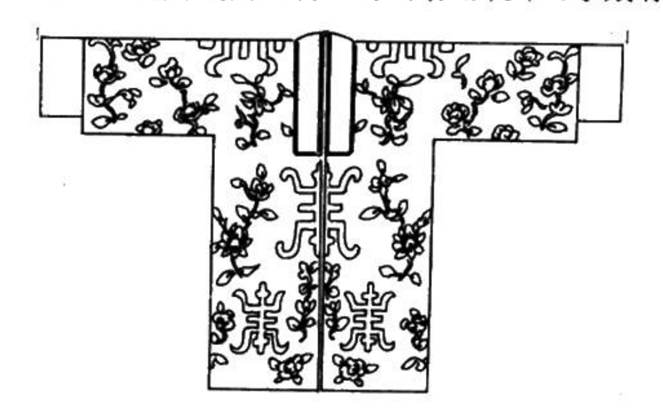
褶子：大襟，原无水袖，长及足。用途最广，无论文武、贵贱、男女、老少人等，均可穿用。权势公子穿红，小公子穿绿，穷秀才、书生等穿"富贵衣"(黑底缀有各色补钉)，家院穿黄，

院公加穿背心。（见下右图）

帔：又称披风。长领，对襟，有水袖，左右开大衩。女帔长及足，有红、绿、白、黄各色。娘娘穿霞帔（京剧称宫装）。（见下左图）

武丑穿黑色连环扣、窄袖、短装快衣，加腰带。唐小二、杂行穿蓝短衣，白短围裙不过膝。女将挂帅时穿有百叶裙。武旦穿窄袖短装加腰带。女仆、婢妾之类加穿背心，腋下挂有汗巾或绣帕。彩旦多穿各色花短装长裙。此外，尚有水领、云肩、玉带、丝绦、胖袄等。

皖南目连戏、傩戏，自徽班兴起，便成为纯业余性的娱神演出团体。服饰既不完备，也很难要求精美。各类角色服装，如官衣、蟒袍、褶子、女帔等，与徽剧大同小异。傩戏武生不用靠，上身赤背，下穿红裤，腰系几条飘带。小生衣衫有短水袖，旦衫为大掩襟，无水袖。皖南目连戏，只在少量重要戏曲人物上，如闻太师头上才戴有正规的戏曲服装





和盔头。绝大多数戏曲人物冠戴都是自制，他和傩戏的服装，也都是用大红、大绿的花布，依戏服式样裁成，加红、白、黑不同颜色的三种宽领、宽袖，很少绣花。员外服是用八团缎子做成。傩戏有不少法衣、道袍、五佛冠等，大都是由庙中借用。所有演员穿的都是生活中的鞋子。随着时代的发展，民国以后，服装逐渐讲究，有不少演出团体购置一些职业班社的旧戏衣穿用。

新兴剧种，早期很少演宫廷戏，旦脚，包括老旦，都是由男演员扮演，服装大都是向群众借用。生脚着各色长袍大褂，旦脚穿各色短褂、裙子。在借的衣服上领口缀白布条作衣领，袖口钉条白布作水袖。生脚头戴礼帽，有的也以旧礼帽内糊纸骨，外糊绸布，做成代用盔头。有些班社长期职业化以后，班主置有简陋衣箱，其中有布褶、布袍，自制的盔头、髯口等。不少服装式样，都是在当时生活中的服饰式样基础上加以美化，如花旦穿花布大襟褂和红裤，脚穿不带丝穗的绣花鞋，头扎红绸彩球，红裙滚压宽花边，手拿手帕；青衣着蓝士林布褂，黑裙压黑花边，皆无水袖。富家穿裙，穷家穿裤。生脚一般都是穿布衣布衫，以红、

绿、蓝、白、黑区别人物的身份和年龄。头戴礼帽，脚穿布鞋，手拿折扇。(见右图)老生着布袍，老旦着宽大的蓝色或黑色布衫，头系黑色包头。彩旦穿彩色褂裤，头上戴花，裤脚用绿色宽布条扎起，彩色腰带约半尺外露，有的还以干红辣椒当耳坠，臂口倒挂在头上充发髻等以自嘲。丑或劳动者穿茶衣、短袄，围布裙于腰间，戴倒翻如元宝的草帽。丑扮富家子借穿绸质长衫，歪戴毡帽。丑扮县官、主考，借庙里菩萨穿的红袍，戴自制的纱帽。四十年代前后，或因与京、徽剧同台演出，或向京、徽剧学习，逐渐添置蟒、靠、帔、褶，均按京、徽剧服式购制，但色样不多。此时，演员中个别较有名气者，有私人置帔、褶自用者。



安徽省各戏曲剧种服装，除某些布质简易者自做外，余皆购自徽州休宁、屯溪等地专为神像、戏班绣制袍服的作坊，和由省外苏州、杭州等地购置。皖南石牌何记戏曲盔头作坊，至今仍在制作经营。

服装管理　新兴剧种较正规班社，仅有少量衣箱。皖南目连戏和傩戏，很少流动演出，衣箱多存于宗祠代管。惟徽剧的正规班社，设有大衣箱、二衣箱、盔头箱，都有专人管理。视班社经济条件，衣箱数量不等，有多到四、五口箱者。兹据其一般情况分述如下。

大衣箱，主要存放文戏服装。计蟒袍有黄、桃红各两件。紫、黑、绿、白各色的加官、财神、魁星等衣及红色女蟒各一件；官衣有大红四件，蓝、黑、水红、黄色各两件，白色一件；开氅有黄、红、黑、绿、白色各一件；女帔有黄、绿、红、白色各两件，藕色帔、老旦帔、小帔各一件；时衣有红、水红、绿、蓝色各一件；宫装有大、小各一件；采莲衣有红、黄、绿、白、黑色各一件。此外，尚有女衫裙、白布裙、黑布裙、尼姑衣、富贵衣、毛蓝衫、彩袍等。

二衣箱，主要存放武戏服装。计靠甲有红、黄、蓝、白、黑色各一件(皆配有靠旗)；龙套服有红、黄、蓝、白、黑色各八件；打衣十八件；龙统有红、白、黑、绿、黄色各四件；箭衣有红、白、绿、黑、黄色各一件；龙箭衣两件；斗篷有红、白、绿、黑、黄色各一件；黄马褂四件。此外，尚有汗衣、衬衣、皂靴、打靴、快靴、彩鞋等。

盔头箱计有：文堂、武堂、绿堂等王帽；红、绿、白色帅盔；红、绿、黑、白色扎巾；白、绿、黑色的文生巾和武生巾；专用八仙巾八件；红、绿、黄、白、黑罗帽各一件；尖形(奸官用)、大小圆形、方形、老生、小生、老外等纱帽各一件。此外，尚有蝴蝶盔，小将盔，三扎盔，财神盔，武士盔，九龙盔，八面威，相貂，许仙帽，判官帽，大、小凤冠，大、小太监帽，大、小过桥，金、黑踏镫，皂隶帽，马夫帽，红帽，中军帽，青麻庄，渔翁草帽，凤阳婆帽，高、中、矮方巾，一字巾，文、武员外巾，大、小扎合，算命巾，活无常巾，门官帽，红鬃帽，草王盔(徽剧特有，以稻

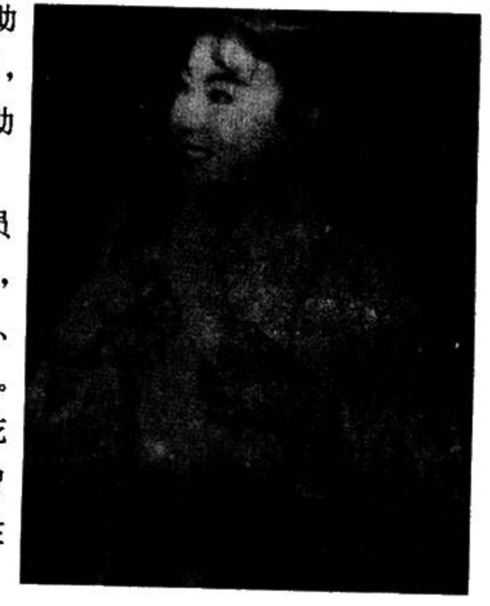


草编成的草圈，作草寇将领用）等。盔头插花挂绦为状元，加套翅为驸马，扎红是神，披黑是鬼，为穿戴习惯。

管箱人平时保管，演出时要熟悉戏路，哪些戏用哪些服装，事先做好准备。演员上、下场，要帮助穿好、脱好、叠好、收箱，热天还要以酒喷洒汗衣。有时还要兼演虎形、替身，扮报子，去武打、吹尖子、提水等杂活。



中华人民共和国成立后，各演出团体，特别是新兴剧种，纷纷添置蟒、帔、褶等戏衣。后来，学习越剧服饰，一般剧团兼具有京剧和越剧两种戏衣。此时，化妆也出现了大扮（京剧）和小扮（越剧）两种。有些较大的剧团还设有服装设计和缝纫人员，不少上演的新编历史剧，突破传统服式，设计戏中特定朝代的服式，注意突出人物性格特征。如安徽省黄梅戏剧团演出《韩宝英》时，派人到南京访问太平天国时的服式及其生活习惯，全剧戏衣全是新做。安徽省庐剧团演出《牛郎织女笑开颜》时，天兵天将仍穿原来戏衣，人间的穆桂英队、罗成队等，是根据安徽民间花鼓灯服式新设计，腰系绸带，头戴缨笠。（见上左图）现代戏的服装，都是根据剧情和人物的需要设计新做。如安徽省徽剧团演出现代戏《渡江第一船》，都是根据解放军和国民党军的服式做成。后来，为了有助于戏曲的歌舞表演，劳动人民设计荷叶边绣花的围肩，老人外罩设计披风，妇女身披大彩色丝穗披巾，以有助于表演。（见上右图）



水纱布戏服　轻便经济戏衣。为芜湖市美工人员邓晶瑜创造。以双层水纱布染色熨平，刻花纹，喷涂料，按设计服式而成戏衣（衣领需四层布）。无论便服、军衣、西服、呢大衣皆可制作。成衣轻便经济，不反光，有质感。芜湖市梨簧戏剧团演出现代戏《送嫁》、《江姐》、《梨花坞》等均采用。（见右图）1965年，面料及制成的服装，曾在合肥市专项展出。同年，又作为现代戏革新项目，在

北京文化部大礼堂展出。曾有《用纱布制做现代戏服装的尝试》一文，刊于1965年第九期《戏剧报》上。

特殊装扮选例

魁星　贵池傩戏《魁星点斗》中人物。戴铁面獠牙圆睁双眼的面具。上身穿花披肩，披肩前后披垂数十条状如箭头的绣花色絛，赤膊。下穿墨绿缎裤，腰系围裙，赤足。右手执本制巨笔，左手握用红布包裹着的墨斗。

闻太师　皖南长标目连戏中的人物。头戴四周贴五色纸条的盔冠(艺人称彩条为"网前")。脸涂赤色，横眉怒目，以泥金勾眉眼线，眉心贴一金纸剪成的眼，眉纹脸颊勾数道泥金线。身穿甲胄，手执以木、竹做成状如鸡毛帚状的"打鬼"金鞭。(见下左图)

黑无常　皖南目连戏中的鬼形。头戴黑纱帽，两翅绘有古钱形图案。脸红色，眼涂两大黑色如骷髅形的眼窝。鼻下部分，全涂黑色如胡须。身穿黑色蟒服，腰系红色宽布带，下穿红裤。两肩披垂七、八尺长的纸褡裢，系白色纸剪成方形镂空图案的长纸条。手拿破芭蕉扇(见下右图)。





砌末道具

安徽戏曲砌末道具，以徽剧较完备，傩戏有特点，皖南目连戏和新兴剧种和徽剧相近。

皖南目连戏和傩戏所用道具，与职业演出团体基本相同。皖南目连戏虽在剧本上注有“执蛇枪上”，或“执铁鞭、铁锁上”等，但其所用刀枪把子以及其他令箭、云帚、印箱、签筒等，都和徽剧一样，且一般多是自制，工艺简单粗糙。如皖南目连戏中闻太师之金鞭，是用竹竿外裹金纸，一端劈杈，嵌以纸马或黄表纸，状如鸡毛帚。傩戏之喝道板，也是当地盛产之罗汉竹制成。皖南目连戏的舞台由人间向阴间变化，只是由检场人，用一块大黄色布遮掩一下表示。其特殊道具，要算是舞台中树立的高杆。傩戏的专用道具较多，如太平伞、古老钱、滚灯、龙亭等。其所用刀枪把杖之类，备有大、小两套。大的在演出时分别陈列在舞台左右两侧；小的供演员使用。

徽剧多演袍带、武打戏，讲究群歌齐舞，追求平台、高台武功，因此，对砌末道具要求齐全、精巧、合手。它设有把子箱和检场箱。

把子箱　设专人负责。管理长短把子和其他道具。演出时，管理人要负责接递把子，不可误场。把子箱内主要存放砌末道具为：兵器类有大刀、单刀、枪、矛、戟、剑、锏、锤、斧、齐眉棍等；旗类有帅旗、三军司命旗、龙套用的各色蜈蚣旗、水旗、靠旗、设坛用的五色旗、令旗、绣有车轮图案的车旗等；銮驾有节、提炉、拂尘、瓜锤、遮扇、罗伞等；假形有虎、狮、蛇、蚌、凤凰等；帐有坐堂用绣帐、布城、床围、洞房用红帐、灵堂用白帐等。还有一些专用特制的道具，如关公的青龙偃月刀、飞叉、钉板、过刀山用的刀山、《白蛇传》中法海用的禅杖和金钵、《万花献瑞》中的花、《泗州城》中踩跻用的跻等。

徽剧武打，多吸收民间的武功拳术，早期用真刀真枪，后期皆以竹木徽漆制成。道具有时也互相代用，如小旦以小锣代替脸盆，以长凳一头饰以虎形，代替虎头铡等。

检场　设专人负责，检场又叫前场，分管舞台上用的大小道具。演出时搭桌围、椅帔，挂大帐，架高台，甩丢跪垫和马鞭，摆桌椅，送道具，打火彩、血彩等。有时还要协助演员在舞台上卸衣换装。检场人必须熟悉剧情，何时丢垫，何时摆桌椅，如何丢，如何摆，何时放焰火，焰火喷时的长短、急缓、浓淡，都得熟透于心，事先做好准备，临时做到恰到好处，否则便叫误场。

检场箱　又叫“百宝箱”，内存放有：桌围、椅帔、大、小垫子、圣旨、加官条、令架、签筒、文房四宝、酒壶酒杯、茶盘茶杯、烛台、印箱、火批、银锭、灵位、香炉，以及火彩、血彩应用的物具。也有一些专用的道具，如《胡奎卖人头》中的假人头，《双卖艺》中的小皮鼓，《虎囊弹》中的革囊。以及连环刀、焰火棍、火流星等。

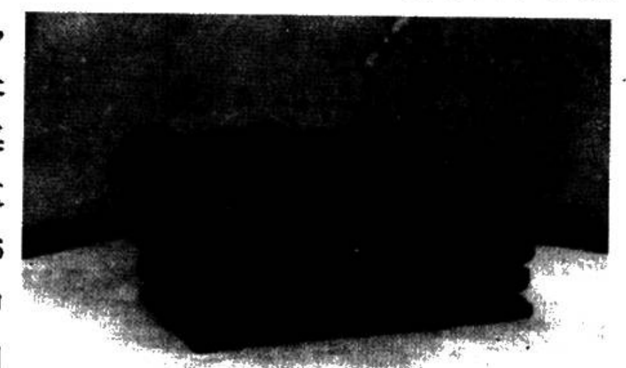
新兴剧种，早期舞台上使用的道具，如桌椅板凳、酒壶茶杯，以至桑钩、纺车，都是向民间借用。班社只备有自制的马鞭、云帚、令箭、刀枪等。稍正规的班社，则备有以红、白色布扎出宽边的桌围椅帔，生脚的摺扇，旦脚的手帕，丑脚的旱烟袋（小丑用七、八寸长的竹根做成，老丑用两、三尺长粗竹根做成）。如泗州戏无文房四宝道具，需要时便从袖中取出一张白纸，将手中纸扇合起，倒过来以扇把当笔头，作书写状即成。又如皖南花鼓戏《小尼姑下山》剧中，小尼姑手中的扇子，即可作为掸灰的拂尘用，又当作扫地的扫帚用。有的剧团，由于人手太少，还曾以长凳立起来，戴上帽子充当衙役。

黄梅戏早期不用车旗，以民间歌舞推车灯用的车架子，坐在中间，手握车把，以衣裙覆盖。骑马不用马鞭，用纸扎的竹马系在身体的前后。后期，向京、徽剧学习，一切道具，都基本和京剧相同了。

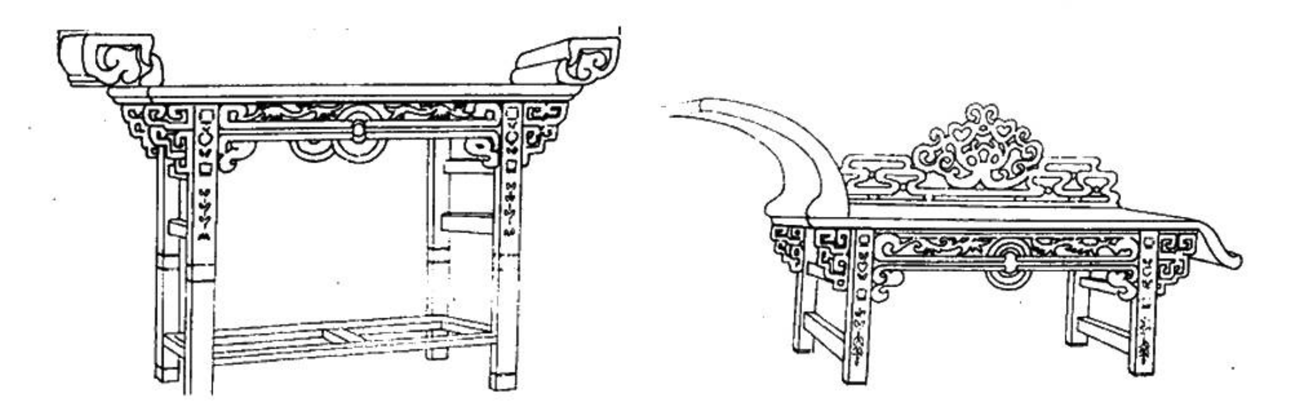
中华人民共和国成立以后，各新兴剧种纷纷成立正规剧团，逐步添置了各色帐幔、兵器及各式大小道具。有些剧团并设有专门制作道具人员，如安徽庐剧团的王宏杰，蚌埠市泗州戏剧团的吴保全，他们运用木刻、纸扎、塑料雕塑等方法，制成盆景、花架、鹤灯、宫灯、杯、盘、炉、鼎等道具，既逼真，又轻便，还可拆改组成其他道具。这些道具，曾参加省及全国戏剧舞台美术展览。

高杆　皖南目连戏舞台装置砌末。以碗口粗木杆一根，安置台口，高杆挂有彩色纸扎成的彩幡。演员爬到杆顶下旗（幡）时，在杆上表演各种惊险动作，如翻身、倒爬、躺尸等，演完后倒滑而下。

七巧道具　一种新型的灵活组合道具，（见下图）由芜湖市越剧团舞台美术人员张坤安设计。由一个基本道具，配上不同零件，成为诸多不同的道具。如一张琴桌，桌腿可长可短。拆开桌面可改为办公桌及其他桌用。桌腿可与其他零件另组新道具。（见下页图）这些道具小巧灵活，拆卸装运方便。1960年6月1日，参加北京文教群英会实物展出。张坤安获全国先进工作者称号。同时，芜湖市庐剧团、安徽省庐剧团，也先后创制了活动桌、椅、箱、柜、三用宫灯、三用开门刀、四用蜡烛台等。一对蜡烛台，拆开可以改成两碗、两杯（或酒杯）；四只开门刀拆开可以做堂棍或全副銮驾。桌面可以拆叠，还可以改成道具箱。



太平伞　贵池傩戏道具。状如传统戏曲中的万民伞。伞柄、伞把用竹竿和竹篾扎成，长约五尺。伞顶平圆，白纸糊平，上绘蝙蝠图案。伞顶周沿用色纸糊成圆筒状，镶以金色纸条。四周悬十二张长一尺五寸的彩色纸条，纸上分别写着“国泰民安”、“风调雨顺”、“五谷



丰登”等吉祥字样。此伞作为舞伞节目及祭祀时用。

古老钱　贵池傩戏道具。用木板制成。直径一尺五寸，厚约三、四寸，中雕空，状如古铜钱，外圆内方，以黄色漆漆成。两面分书“国泰民安”“风调雨顺”。外沿及孔方四周皆用金粉勾涂。作《舞古老钱》节目时用。

滚灯　贵池傩戏道具。竹篾扎成，以木板为托。灯为球状，里外有两层，内空。彩纸糊严。里外两层纸球皆留有通气的气孔，外圈孔上贴有“国泰民安”的彩色纸条，入圈孔上贴有“风调雨顺”的彩色纸条。两个圆球，一内一外，用麻绳连起，可以旋转。托上有活动轴，轴上有铁钎，可以点烛。表演时，内圈可自由滚动，滚动时，点燃的蜡烛始终保持朝上。作《舞滚灯》节目时用。

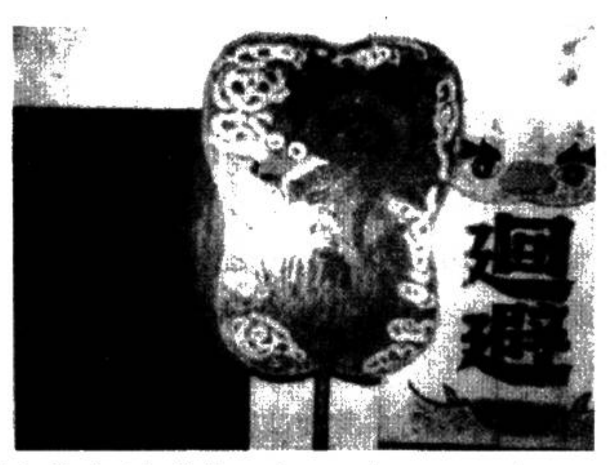
龙亭　贵池傩戏演出期间用于迎神、朝庙抬面具的专用道具。亭上端宝炉顶，为第一层；下分两层。全亭如宝塔状，上小下大。底层为一活动的方形柜，四面皆为雕花板，为放置傩神面具之用。第二层为龙居，专收关公面具和龙玺。周有四根金柱，柱上各有金龙盘云。制作精巧，可以拆放。

幻术　徽剧和有些新兴剧种，借助幻术帮助表演。如徽剧《杨排风》中耍火流星；《杨八姐盗金刀》中，金刚被刀劈，立即变成两个金刚；《大香山》中，十八罗汉三变衣，由红变绿，再由绿变为蓝；《皮囊记》中，庄子将骷髅点化成人，再由人复还骷髅等，都是利用特殊道具、机关、药物等方法实现。

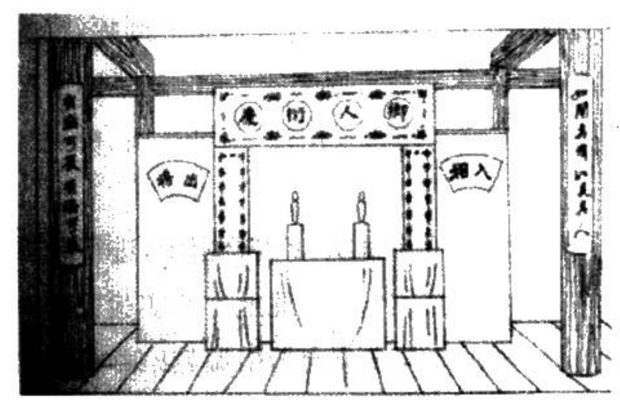
舞台装置及布景

安徽戏曲舞台装置及布景，在设置及运用诸方面基本相似，只是有简单与复杂的区别。惟皖南目连戏和贵池傩戏有其特殊性。二者舞台均布置得如祭坛一样。贵池傩戏特点更为鲜明，台前檐与台内左右及后侧，分别悬挂五彩色纸剪成的网状式或飘带式的饰物。台前挂的为长一丈三尺，宽三尺，以彩纸卷成圆筒，刻成网眼，下缀一尺长的彩纸纸须。网眼贴有红纸剪成菱形或扇形图案，上书“傩神大会”或“驱邪逐疫”（也有写“共庆升平”

“庆贺新年”的)四字。还有以竹、纸扎成四盏亮灯，每盏灯上写一个字。台两侧及屏风上挂的为飘带式纸彩。长二尺四寸，宽五寸。上端约一尺五寸写各种喜庆吉祥语句，下端约五寸剪成蝙蝠(谐“福”音)图案或“寿”字，下缀六条纸须，意为六六大顺。两侧台柱上张贴着楹联，如“有威可畏，有仪可象；如闻其声，如见其人”。或“福田宗祖种；心地子孙耕”等。前



后台竖一排木板或竹帘拼成的屏风，上面分别安装对联与横披的亮匾。亮匾以纸、竹扎糊而成，中前后竖一排木板或竹帘拼成的屏风，上面分别安装对联与横披的亮匾。亮匾以纸、竹扎糊而成，中空，可点烛。对联亮匾高五尺，宽一尺，厚八寸；横额亮匾长三尺六寸、高一尺八寸，厚八寸。上下场门安置的为扇形亮匾，对角线长二尺，厚八寸。各书有楹联和横匾题字。上下场(见下图)门挂有红、绿色帘子。扇形亮匾上写有“出将”、“入相”字样。



屏风前三尺左右处放一桌两椅(俗称笔桌、卦椅)，上罩桌围椅帔。椅帔一定是红色。桌上摆有红烛、香炉、供品。龙帐，相当一般舞台上的帐幔。大桌上设椅，称“宝座”。长凳连起来为城墙。站凳可以表示攀树或登高。

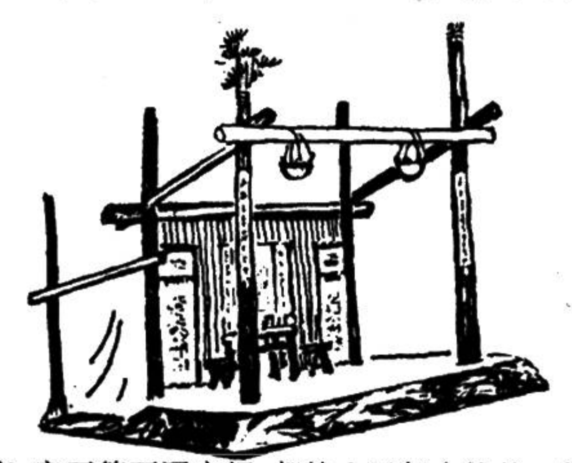
皖南目连戏台口有两根较长的台柱，上端各扎青竹丝，悬纸钱。台口前树一数米高杆，作爬杆表演用。上下场门帘可有可无。台口檐有横置布质花卉图案绣边，中绣福、禄、寿三星的条幕。台上置条桌一张，桌上放三把木椅。待出佛时三尊大佛坐后，放下做演戏用。台口两侧柱上贴有当地名流赠送的楹联，如遇祈雨便增贴有“求上苍降甘霖细雨，庆黎民获五谷丰登”。中堂悬松鹤图或福禄寿三星图。上悬“和声鸣盛”或“表扬忠孝”字样的匾额。舞台很少表现戏剧中环境的变化，仅以黄布遮挂于两椅之间，以示人间与地狱之区别。牛头、马面立于两椅上，中为“地狱之门”。

各营业性剧团，舞台上都是一桌两椅。徽剧的陈设较复杂，结合帐幔、布墙等，表示帝王升殿、官员坐堂、武将起帐、家居会客、宿床登坡等不同环境。如单桌纵摆，一椅正对台口放在桌上，一椅侧放桌旁，即成“高台”；将椅分摆单桌两侧，即成为“山”，武将登上即为观阵；单桌横摆台中，两椅背靠桌分两头侧放，即成为“桥”；椅背竖扎竹竿，上系布条，即为刑柱，或表示投绳上吊；《武家坡》中王宝钏扶着椅背，将椅斜推，低头弯腰作出入状，椅子即成了“窑门”。舞台无面幕，靠近进出场门正中有一布质守旧，或绣松鹤延年图，或绣福、禄、寿三星图等。(见右图)

新兴地方剧种在农村演出时期，多为土台。(见下图)初以长凳作为表示环境的主要砌末。如以长凳竖立，上扎竹竿，挂上布条即为"树"；以椅子罩上黑布即为"坟茔"；如《天仙配》中，七仙女等站在几条长凳上，扮渔、樵、耕、读者，站在台上，以此分别天上人间。庐剧《闯帘》，将长凳倒立，梁山伯和祝英台沿着凳不同方向移动，以手作掀竹帘状，椅凳即代表竹帘。据调查，新兴地方剧种以复杂实景演出者为庐剧，民国九年(1920)，合肥李鸿章后人，在合肥郊区东大圩祭祖，邀庐剧演出，唱《秦雪梅》中的《游地府》，曾请篾扎匠扎成奈何桥、枉死城、刀山、油锅等。民国以后，新兴地方剧种各演出班社先后进入县城，此时，徽剧也受京剧倒流的影响，都逐步设置了软景幕，时称布景。以大幅布画，绘制金殿、公堂、书馆、花园、野景等通用的画幅，重叠地悬于舞台后部，以示环境。随剧情变化，更换使用，以此代替了原来的守旧。到了四十年代，有些中等城市，出现电光布景，机关布景，也有三面墙的硬景片出现，门、窗、山、树、柱、石等硬片，同时使用。

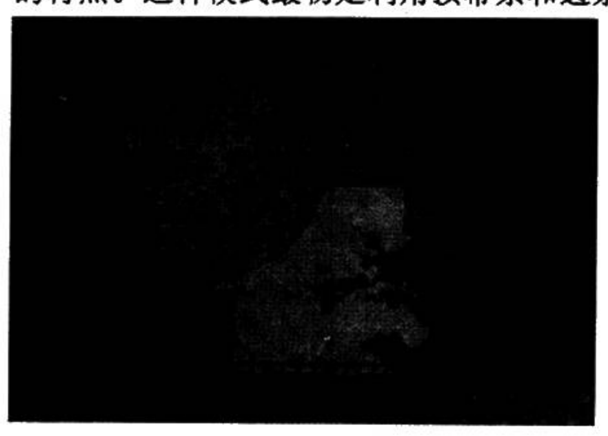


中华人民共和国成立后，安徽省文化事业管理局，建立了地方戏实验剧团，进行各方面艺术改革。1952年，皖北地方戏实验剧团庐剧演出《梁山伯与祝英台》，借鉴越剧舞台美术风格，结合本剧种的特点，以帷幕和屏风构成舞台空间，用天条幕与边条、装饰幕等构成完整的画框，表现室内外的不同环境，并采用了现代灯光技术，受到观众好评。与此同时，安徽省黄梅戏剧团演出《天仙配》，以纱布绘制了三场外景，室内也是以帷幕和景框结合显示门窗、客厅等不同空间，都给人以舞台焕然一新的感觉。影响所及，各戏曲剧团纷纷仿效，先后配备了专业舞台美术人员，全省戏曲舞台演出面貌有了很大变化。此后，在新编的剧目和经过整理、改编的传统剧目上演时，舞台装置和布景，都进行了革新创造，而传统老戏的演出，仍然是帐幔桌椅，很少变化。五十年代末，黄梅戏《天仙配》拍成电影，戏曲舞台受到影响，如改画天幕为幻灯投景，室内增加硬景片，结合装饰幕运用，点缀环境更为明确。此种风格，逐步为各戏曲剧团所引用。古老的徽剧，在演出现代戏《渡江第一船》时，天幕上显出万船竞渡，火炮齐发，弹光帆影的场景。七十年代后期，各戏曲剧团重新恢复演出时，打



破了原来舞台布景的模式，各自发挥了创造性，根据剧本的不同内容和风格，有的以写实为主，有的以装饰性图案和风格化景物为主。为求得景物与表演结合，《天仙配》中老槐树几经变易。初在舞台中侧设置巨大树干，后改撤去，仅从舞台上空洒下繁茂枝叶。赴香港演出时，又改为将树干退后安置，并在树干中部以树皮皱纹组成老人脸形，在开口说话时，嘴巴启动。这样探索了戏曲舞台歌舞与空间、艺术的统一，有助于典型环境的渲染和戏剧效果的增强。

帷幕加屏风式布景　内景以格扇、屏风、帷幕等组成舞台空间，设置出不同环境的特点。这种模式最初是利用顶幕条和边条，后增加了纱帐、纱幕等，以不同结扎（见



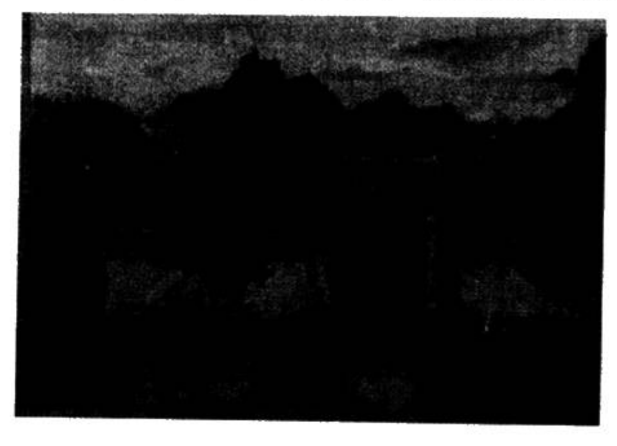


左图），表示环境特点和深度。它的变化多在组合的式样、层次和绘画的不同上。如屏风有画冰裂纹、有画各式线条者，还有以剪纸及民间各种图案组成的，箱柜等饰物亦大抵如此。用料，早期多为彩色布、绸或纱布等，后又间用塑料条（见上右图）、尼龙条等材料。外景大都是以层次比较少的硬景片，以风格化的绘景，有时甚至以绿绸折皱钉起，作为远坡、低岭，求得与内景谐调，并扩大舞台的表演区，季节与环境的变动，用不同色彩灯光显示。有时，虽采用写实景物，但选择性很强，力求简练，仍能保持整体风格的谐调。这种式样的布景，广泛用于安徽舞台，成为舞台装置及布景的主流。设计较有特色的有黄梅戏的《失刑斩》，装饰花纹皆以春秋车马图案为特征，以点明故事发生的时代。庐剧的《借罗衣》、《休丁香》、《双玉蝉》等，也各有其特色。

写实式布景　借鉴话剧舞台美术的写实手法，追求景物逼真，环境形似。配合歌舞化表演，留出较大空间，在设计上力求简练典型。如黄梅戏的《天仙配》，其《鹊桥》一场，仅白玉栏杆、烟云。《路遇》一场，青山红桃春意盎然，浓荫笼罩整个舞台（见右图）。再如庐剧《妈妈》，其《刑逼》一场，为写实的财主家堂屋。景现中堂、配对、楹柱、香案、锡



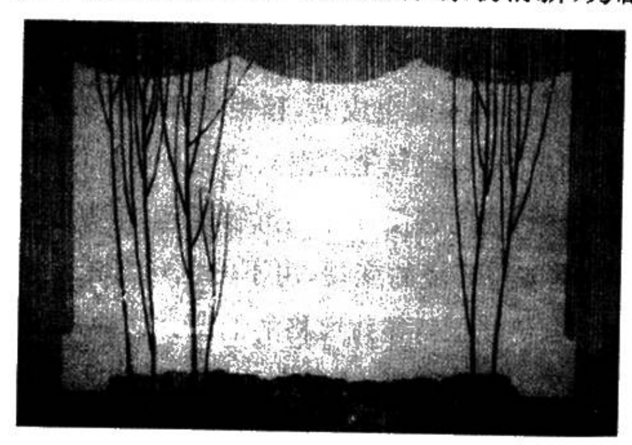
烛、铜炉、八仙桌椅等。因堂前有很多戏要做，全景布置得前虚后实。这类布景也比较多，如黄梅戏的《七十二行之外》、《党的女儿》，庐剧《枫树岭》、《妈妈》(见左图)，梆剧《重要一





课》(见右图)。

写意式布景　以象征寓意的手法，达到点明环境，有助表演的目的。如皖南花鼓戏的现代戏《金竹岭》，以安徽皖南特有的工艺铁画形式，组成不规则的大片绿竹图案，嵌于纱幕上，后面以灯光投射千万棵竹影。舞台上和两侧以帷幕划出镜框，下面硬景片以铁画线条绘出山岭。线条遒劲，景物清新，为剧中畲族青年谈情说爱创造了优美的环境和



气氛。又如庐剧《一件棉袄》，台中以粉红色彩条纱幕钩挂成一堵墙，中嵌古典式上面可以推开的棂条窗，背景为图案饰边的暗蓝色的衬幕，寓示出主人公喜悦的婚事却围绕于冷酷可悲的往事气氛之中。此类布景，起步较晚，是在帷幕加屏风式基础上变化而来，但却成了后期中、小型戏曲常常采用的模式。如皖南花鼓戏的现代戏《春嫂》，以大朵桃花与喜鹊组成的大型扁圆形的图案，悬于纱幕正中，春意盎然。泗州戏的现代戏《摔猪盆》，以大型棂条窗为一猪形红色剪纸占据而点出全剧主题等(《春嫂》的舞台美术设计，曾参加全国第一次舞台美术展览)。庐剧《借罗衣》(见左图)虚实结合，显示其空灵；《状元与乞丐》，却以抽象与具象相结合的形式，以塑料条制作的中景，在室外象征绿树，在室内则成为帷幕。硬景片仿皖南房屋式样变形绘成，似屏风又似墙壁，在室外为房屋，在室内成屏风。室内陈设趋于真实。场景整体结构是固定装置，局部可拆迁更换，景片中间部分，既可是中堂、屏风，也可以是书房的窗户，机房的隔帘。绘画综合了年画、国画、图案、剪纸等。此时期，传统剧目的演出，多运用这种形式，加以变化，尽量扩大表演区，形成了在守旧基础上加以丰富发展的变格。

机关布景　安徽省芜湖、蚌埠等商业较繁盛的城市，用电灯照明较早，舞台机关布

景运用亦较早，多为京剧演出采用。中华人民共和国成立后，安徽省京剧团演出连台本戏《宏碧缘》，在技术上有所改进。如运用滑轮原理，以钢丝系踏板，一两人牵引，代替过去四、五人始可吊起另一演员表演腾空、爬壁、攀楼的技巧。再如以钢丝绳系在一个特制的皮带上，两演员系上此带，经短期训练，即可做空中翱翔、开打，或表示水中游泳。庐剧演出《陷巢州》时，用真人扮泥塑菩萨，烟火中从天而降，造成观众惊讶；以庭前花木在瞬间随人物情感而开放和败落，增加戏剧演出效果。

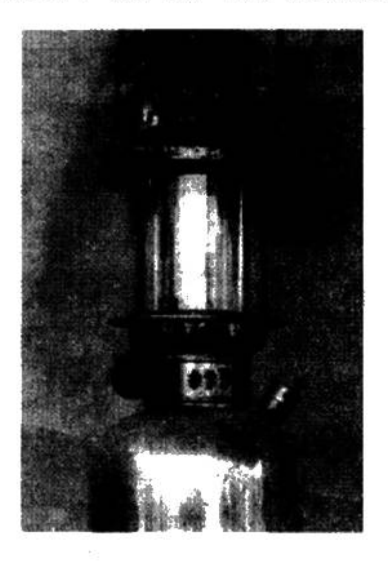
照　　明

各戏曲演出团体，过去都是以松明、火篮、碗灯等照明。临泉县农村有一种老鳖灯，(见右图)形如夜壶，用时绑于树上。贵池傩戏有特制的铁灯盏，状如铁锅，内盛树脂清油，以灯心草点燃。农村班社有吊土畚箕置台口两角，内盛数只碗灯。后逐渐改为煤油风灯(俗称马灯)。四十年代，一般县城改用圆鼓式的煤油汽灯(见下左图)，一直延续到中华人民共和国成立以后。1951 年秋，临泉县梆剧团，请上海画师绘制金殿、客堂、野外等十套软布景，当时该县还没有用上电，剧团舞台美术人员，以白铁皮做成聚光灯罩、云灯等设备，使用座式煤油汽灯(见下右图)，打出云、雪、雨条，配合景片运用，轰动一时。



各县城先后都用上了电以后，各戏曲舞台充分发挥声、光、色等综合利用的功能，制造符合剧情的感人气氛。如安徽省京剧团在演出《红梅阁》的《鬼怨》一场时，在空旷的舞台上，天幕是黑云滚滚，侧幕散发白烟，音乐奏出悲凉的衬曲，使李慧娘的出场，充满了阴森气氛。她圆场独唱时，追光色彩变化，表示她走遍千家万户，舞台产生了流动感。该团在现

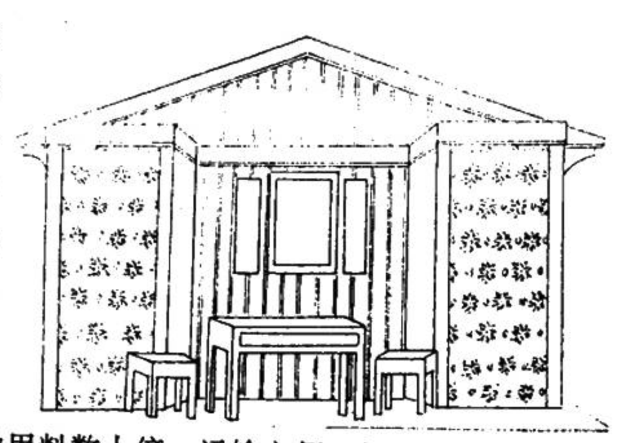


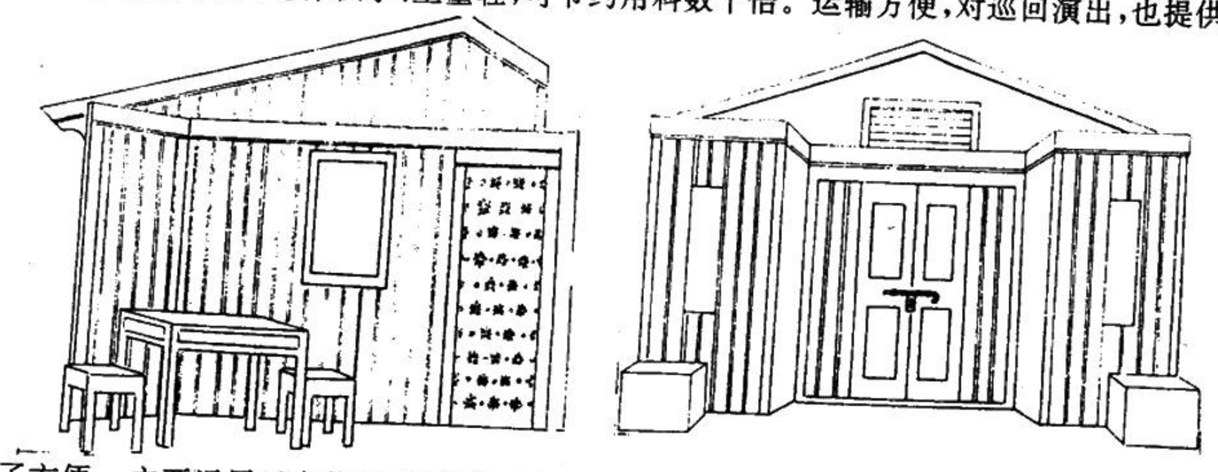


代戏《三醉酒》中，设计了三面投影天幕。跳出舞台镜框式的局限性，运用灯光，变化环境，使演员虚拟性时空表演，产生了形象性的辅助。又如安徽省黄梅戏剧团演出《天仙配》时，利用天幕投影，表现天上的飘渺虚无；而又以彩色变幻的灯光骤亮与闪动，衬映出人间桃红柳绿、五彩缤纷，使天上人间，形成鲜明对比。《路遇》场到《分别》场，灯光对比更加强烈。天将出现前，声、光极力制造欢快气氛，忽然转入雷电交加，灯光骤暗。在风声配合中，一追光照射出立于高空的天将的上半身，强风吹起衣袖；一追光紧随地上的董永和七仙女，映出他俩惊恐和分别时悲痛的表演。

为解决灯光照明中的高能耗、低明度和笨重不便的问题，安徽省文化厅艺术处于1977年成立了灯光研究小组。经过一段时间的实验，制成了反射小灯具、可控硅控制器、天幕反射云灯等新型灯具。其特点是体积小、重量轻、亮度高、操作方便。安徽省杂技团赴广州交易会及历次出国访问演出时，安徽省黄梅戏剧团赴香港演出时，均使用了这套灯具。不但运输装卸方便，舞台效果也好，现各地皆已推广。1978年、1981年，先后获安徽省文化厅、文化部科研成果奖。1982年，参加在北京举办的全国舞台美术展览，获得观众称誉。

百搭布景　一种灵活组合、一物多用的布景构件。1958年，由芜湖市越剧团舞台美术人员张坤安设计。用许多不同形体的小型景片零件，与一个较大的基本景框，采用不同配搭，可以组成各式各样的布景。一套百搭布景，可以装置成书房、绣楼、客厅、公堂、亭阁等。小景片单独使用时，一块窗框可拆组成床框、屏风等；栏杆景片，倒过来可以作为门、窗的栏杆。它体积小、重量轻，可节约用料数十倍。运输方便，对巡回演出，也提供





了方便。主要运用于古装戏，但现代戏也可以配搭使用。此种景片和七巧道具，都曾参加过在北京举办的全国文教群英会实物展览。

机　　构

科班与学校

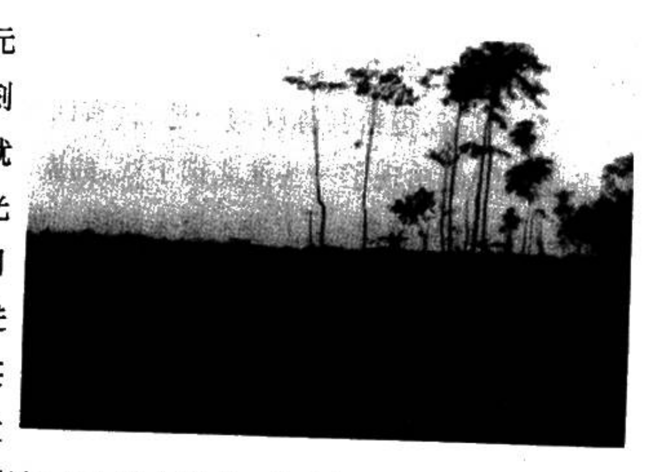
安徽地方戏曲演员的培训一般采用师徒相授和科班教学两种形式。有些业余或半职业班社，如傩戏、目连戏班社也是采取父传子习的办法，使戏曲艺术代代相传。可考的最早科班是石牌徽调科班，从明末阮大铖起到清程长庚时代都有延续，不少前辈京、徽艺人的传记中都能找到有关这个科班的记述。清中叶徽商兴盛时期，安庆、徽州两地徽调科班也随之发展起来。到了清末，徽调科班已经衰落。据有"活周瑜"之称的熊姓老徽班艺人说，辛亥革命前后仅宿松县陈汉沟一地，就有四个徽调科班。而这时随着其他地方剧种的兴起，各地又陆续出现了一些淮北梆子戏、曲剧、黄梅戏科班。民国年间，办科之势虽已衰竭，但对某一个剧种而言，却正进入繁荣阶段。如淮北梆子戏在其流行地区的科班比比皆是，艺人郝安荣曾在临泉县韦寨、黄岭连课十三期，总计收徒四百余人。甚至个别地方的地方政府也出面办科。中华人民共和国成立后，安徽戏曲演员的培训成为社会主义文化建设的一个组成部分，得到了健康的发展。1954 年 9 月，华东区举行戏曲观摩演出，安徽的黄梅戏、庐剧、泗州戏等地方剧种产生了较大影响。为了有计划地培养戏曲演员、演奏员以适应安徽戏曲事业发展的需要，1956 年成立了安徽艺术学校，开设黄梅戏、庐剧、泗州戏三个班。在此期间各地剧团也采取以团带班的形式自行培养本团后备力量。1958 年各地、市、县普遍办起了戏校，有的还冠以"大学"之名，但多于 1960 年前后停办。其中，在安庆市黄梅戏剧团演员训练班基础上建立的安庆市艺术学校适应黄梅戏发展的需要，继续存在并发展成安徽黄梅戏学校。"文化大革命"中，所有戏校、训练班均停办。1970 年以后，安徽艺术学校恢复招生。1977 年以后普遍恢复招生。不少剧团也办了学员队或演员训练班。少数县为了恢复当地群众喜闻乐见的剧种，也办了戏校以筹建剧团。

华廉科班　　徽昆科班。建于清乾隆五十二年(1787)。班址设徽州歙县雄村。班主曹之舟。该班为曹府家班，当时，户部尚书曹文埴致仕后在家寂寞，便让族侄曹之舟主办了

该班。从京师或扬州聘请了几名昆曲艺人为师资，在徽州一带招学童八十名入班学戏。由于班中培训学员采取淘汰制，童伶出科后大多技艺精湛。府中逢有官员过往和喜庆之事，便开场搬演故事。起初演唱的大多是昆曲、京腔折子戏，以后遂有改唱徽调的。曹文埴死后，该班伶人散入地方徽班演出。

武举班 淮北梆子戏科班。建于清光绪二十三年(1897)。班址设临泉县土坡集火神庙。班主周振清。他是当地人，会编导、会唱清音，由于他是同治七年(1868)武举，乡亲们便以武举为科班班名。先后于光绪二十三年、二十八年、三十四年分别办了三期，共招学员一百余名(每期三十余名)，聘请当时梆子名角张蛮子等五人任教，学制三年。先后出科的尖子演员有后来被誉为淮北梆子"三杰"的朱大鼻子、王大眼和顾群(详见本卷传记《顾锡轩》条)。朱大鼻子名朱季林，界首县人，红生，嗓音亮、吐字清，以《吊死煤山》、《哭头》、《下燕京》为拿手戏。王大眼名王登科，临泉县城关人，始旦后改生行，他在《白莲花临凡》中表演的扇子舞有一定的功底。曾在韦寨班、王楼班任教多年。中华人民共和国成立后，先后在阜阳地区淮北梆子戏剧团、太和县淮北梆子戏剧团、界首县淮北梆子戏剧团任教。此外，还有红生于妞、刘万青，黑头王年等。观众反映："武举班红脸唱得好，不论戏价要多少。"第三期结业后，该班解散。

在开第一科时，周振清拿出七十块银元到河南周口购置了第一批戏箱，并用桃木刻制老郎神，按习俗，请神拜神之后三个月就开锣演出，《全家福》一剧名震乡里，时在光绪二十四年春节。半年后即外出巡回。剧目总计达四百多出，其中，《一进士》到《五进士》、《八仙庆寿》是周振清所编。他治班甚严，亲订班规如下：一、尊师爱徒。二、不挑拨是非，违者打。三、用心学戏练功，偷懒装病者打。四、学会的戏，唱时忘词掉板滚大梁者打。五、偷盗者轻打重开除。六、互相打骂者重责。七、学徒时不准喝酒吸烟，违者打。九、亲属来班探望，由老师接待，私会者打。十、学徒三年给份子钱，未满三年私逃者找回重责，三年满师，走留讲明，留者给份帐，走者讲明去处。该班不但有固定住处，死者也有义地，张蛮子夫妇均葬于义地。土坡集一带很尊重艺人，凡是唱戏的到了土坡，均有所接待。



黄梅戏罐子窑科班 建于民国十一年(1922)。班址在怀宁县罐子窑。班主程荣欲，他是黄梅调艺人，乃祖程秋香是徽班名伶。当时只有潘犹芝、汪芳第、何希圃、何慕全等(另一名不详)六名学员。他们既是农民，又是窑工，设备简陋，仅一担衣箱起家。教学不拘一格，结合说戏、排戏训练基本功，边教学、边演出。由于人少，一方面从黄梅调传统剧目中挑选人物最少的剧本作教材，一方面要求每个学员都能"百家闹"(即一专多能)。世称罐子窑

班子三本半戏，即《花亭会》、《双合镜》、《珍珠塔》和《西楼会》（单折），演出还得临时邀人协助。该班只开了一科。

至三十年代，该班学员潘犹芝、汪芳第又分头设科组班。潘班有何世勤、程圣明、郑绍周、查文艳、王玉昆、韩家松、陈根保等二十余人；汪班有汪芳举、陈宗记、贾三桂、郝季球、韩少卿、潘城香、江月明等二十余人。这两班成员多为当时黄梅调艺人中的佼佼者。行当齐全、实力雄厚，均由科班的业余演出或教学演出转为民间职业班社的职业演出。这一时期上演的剧目除黄梅戏传统三十六本大戏、七十二折小戏外，还移植了《玉鸳鸯》、《孟姜女》以及连台本戏《秦雪梅》、《合同记》等一批新剧目。活动地域也越来越广，从安庆周围发展到南京、上海。这两班各自持续二十年之久，直到中华人民共和国成立。

方立堂教场　黄梅戏科班。建于民国十九年（1930）。班主方立堂（1898－1943）。他是岳西县响肠乡人，十四岁以后，先后在桐城琚大头徽班、金成起黄梅戏班学艺，也曾在双喜班、大四喜班、新舞台、良友班等班社搭班演出。他既精黄梅，也通徽调，文武不挡，有“潜北一怪”之称。民国三十二年春被安徽省保安司令部枪杀于立煌县（今金寨县）石道场，尸骨无收。他除随班带徒外，还专设教场集中传艺。做法是艺徒交三块大洋的“上师礼”，以三个月为一期，教学内容包括说戏、教唱、教身段和把子功等。期内要教会传统戏数出，使艺徒能登台演出。民国十九年和民国二十二年，他先后在枞阳县杨家市和怀宁县高河王庄设场授徒，培养了方志贤、丁继舟、查正新、张先哲、查正二、查正金、张先进等一批艺徒。其中，方志贤日后组织了枞阳县最早的黄梅戏班社，丁继舟等都是首批进入上海演出的黄梅戏骨干艺人。

丁（项武）家班　淮北梆子戏科班。建于民国二十六年（1937）。班址在阜阳县丁寨铁奶奶庙。班主丁项武（外号丁老项）。先后任保长、联保主任。他以强派粮款的方法集资开科，共招男、女学员三十多名，聘请唱腔老师曲振海、武功老师范麻黑（真名不详）授课。建班习艺六个月后，于王寨首次亮箱演出，一年后正式外出巡回。剧目有《二龙山》、《豹头山》、《蝴蝶杯》、《四进士》、《刘镛下南京》、《白蛇传》等。曾在阜阳城各剧场坚持演出九年，一天三场不塌座，一本《刘镛下南京》能演两个多月。出科后有成就的演员有关仲翔、徐炳荣、文武花旦李兰婷（五妞）、闺门旦刘兰芝（四妞）、小生周兰芳（二妞）、花旦段兰桂（六妞）等。中华人民共和国成立前，该班因营业不景气而解散。

民国二十七年，丁项武还曾办了一期京梆（河北梆子），班址仍在丁寨铁奶奶庙。老师有孙宝珠、门恒吉、刘角子、宁大个（真名不详）等四名。学生有二十多名。出科后较有影响的演员有张桂芝（乳名小莲）、姜桂兰、宁桂萍等。主要剧目有连台本戏《琵琶记》。该班部分生活费依赖于梆子戏班，梆子戏班解散，该班也自行解体。

临泉县同城曲剧班　曲剧科班。建于民国二十六年（1937）。班址临泉县同城集。班主郭绍堂，班董齐新德、顾吉甫、马跃亭、潘鼎明。教师贾治国（须生）、柴登山（丑）、王景轩

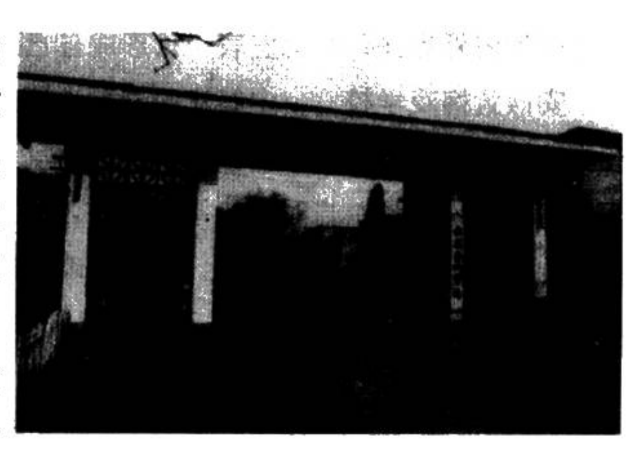
(净)、刘兰松(旦)、张锡凤。初收学员十二名,以后又陆续增收数名。当时曲剧无打击乐,只一个吊板,两把曲子大弦。也无系统训练方法,重点是学戏、学唱。先学传统折子戏《花亭会》、《蓝桥会》、《送女》、《采桑》等,三个多月就开台唱戏。继而又学《翠屏山》、《巧中巧》、《错中错》、《陈三两》、《白玉簪》、《阎家滩》、《刘公案》等五十余出本戏。边演边学,成长很快,先后培养出蒋华池、郭立仙等曲剧名演员。蒋华池,安徽临泉人,十一岁入科学戏,曾塑造了《陈三两》中的李凤鸣、《盘夫索夫》中的曾荣等生动的艺术形象。郭立仙系河南商丘人,出身艺人家庭,曾学唱坠子,后入同城班。拿手戏是《三上关》。观众反映:"扒了房子卖了砖,也要听听郭立仙的《三上关》"。民国三十年,该班被国民革命军阜颍师管区接收,演员按上等兵发饷。这时期也排演过一些宣传抗日的节目,如《芦沟桥事变》、《骂汉奸》、《李豁子离婚》等。民国三十一年,被编入国民革命军第十五集团军补充团。民国三十四年,该部换防,当地演员跑回来恢复了同城班,以演出为主,不再是科班了。

大众剧社学校(大众剧社)　淮北梆子戏科班。建于民国三十年(1941)七月。校址砀山县北大小李庄。校长张书祥,教务主任王洪君,文化教师郭守勋,专业教师李福万、陆禀训、张清河、朱世钦等。学生中有成就的有张福兰、韩磊才、王君敬、冯光衢、李清溪、周凤龙等。全校师生共五十多人,教学和生活费用由学校供给。民国三十二年底解散。该校是由砀山县国民政府县长窦瑞生支持创办的。教学上既注意梆剧专业训练,也注意文化课学习,同时还注意当时的思想教育,每天上午文化课结合抗日宣传教育。下午练功,晚上排戏学戏。教学剧目有《全家福》、《义何关》、《反潼关》、《乱东关》、《打保府》、《两郎山》等。一年后亮箱演出。

六安小京班　京剧科班。建于民国三十四年(1945)十月。班址六安城隍庙西侧刘家仓房。班主六安天慈医院老板汤天慈和富户刘少亭。学员有二、三十名,系收买拐骗来的流浪孤儿。聘用原庆寿班艺人张庭元任教。张庭元外号"大瞪眼",课徒苛严。经过严格训练,排演了一些京剧折子戏,在城隍庙坐科演出。以其年龄幼小,武功整齐,嗓音清亮,而轰动县城。演出剧目有《打銮驾》、《铁公鸡》、《拾玉镯》、《徐策跑城》、《捉拿金钱豹》、《穆柯寨》、《钓金龟》等。这批娃娃演员中较有名气的有"天、地、良、心"四人。即文武花旦盖又天,文武老生盖叫地,须生盖叫良,花旦盖叫心。其中,盖又天的《穆柯寨》(前穆桂英,后反串杨六郎),盖叫地的麒派老生戏《徐策跑城》影响最大。民国三十六年春,当地驻军某部将该班小演员编入服务队,全部掠走。

安徽艺术学校　综合性中等艺术专科学校。建于1956年5月,同年9月25日开学。校址合肥。初设戏剧、美术、音乐三个专业科,教职员工四十三人。招收黄梅戏、庐剧、泗州戏、民乐、声乐、钢琴、美术、舞台美术等专业学生一百一十名。1957年增设戏曲音乐专业,教职员工增至八十多名,学生一百九十多名。1958年升格为安徽艺术专科学校,改科为系,增设群众艺术系和舞蹈、戏曲音乐两个专业科。1959年7月,安徽省文化艺术干

部学校并入。同年9月招收了全国首届戏曲导演大学本科班。1960年9月，皖南大学艺术系并入，扩建为安徽艺术学院，下设戏剧、美术、音乐三个系和一个舞蹈专业科，师生员工一千五百余人（其中学生一千零四十五人）。戏剧系有戏曲导演、戏曲编剧、黄梅戏、庐剧、话剧、戏曲音乐、武功师资、编剧研究等专业，美术系各专业中也包括舞台美术专业。1963年2月，调整为安徽艺术学校。戏曲编剧和音乐、美术部分专业并入合肥师范学院艺术系，留下戏曲导演等专业学完所设课程，经过全面考核，按期毕业分配。"文化大革命"期间，学校停办五年。1970年夏，戏剧、美术、音乐、舞蹈四个专业科恢复招生。1976年以后正常招生。先后开设了黄梅戏、京剧、徽剧、戏曲音乐、戏曲导演、舞台美术等专业。先后担任校（院）长的有余耘、陈梓香、孟铎、庆胜、于书九（副职）等，戏剧系主任崔延杰。历年来在戏剧科（系）任教的有戏曲史学家刘静沅教授，导演洪漠，京剧艺人李吉来（小三麻子），黄梅戏艺人胡遐龄、查文艳、王剑峰、程积善，庐剧艺人李凤英等。还有本校早期毕业并留校任教的程功恩、刘宝亮、金韵芳、王宝圣、徐代泉、齐克斌、董宣炽、丁蕊云等。此外，京剧大师梅兰芳、荀慧生，昆曲演员王传淞，粤剧演员马师曾、红线女以及导演阿甲、李紫贵、徐晓钟、刘木铎等和本省黄梅戏、庐剧、泗州戏主要演员、戏曲专家都曾先后来校参观指导或讲学。



三十年来，安徽艺术学校各类专业共培养学生三千余名，其中大部分已成为有关文艺团体或艺术院校的业余骨干。有的作品出国，有的在全国、华东或省内多次获奖。戏剧专业教学先后办过黄梅戏表演专业十三期，庐剧表演专业四期，泗州戏表演专业一期，京剧表演专业二期，徽剧表演专业一期，编剧（包括研究班）专业二期，戏曲伴奏专业十期，武功师资专业一期，话剧表演专业一期，戏曲导演（包括进修班）专业六期，戏曲作曲专业二期，为国家培养各类戏曲（剧）人才一千三百余名。留校任教的已成为本校戏曲教学骨干，分配在省内外文艺团体的刘锡林、王庆胜、刘家芝、何合浓、孙怀仁、龙小刚、黄宗毅、黄新德、鞠敬伟、马兰、吴琼、陈小芳、吴亚玲等在艺术上取得了成就，其中马兰、黄新德、陈小芳、吴亚玲均是八十年代黄梅戏表演杰出人才。安徽艺术学校编导、表演、戏曲音乐各专业教师还编写了具有安徽地方特色的教材几十种，近一千万字。其中部分内



容已在省内外有关刊物上发表。已形成自己独特的教学体系。

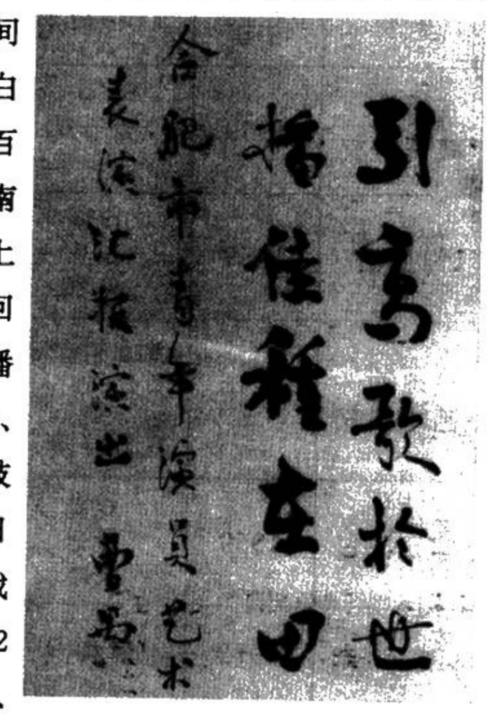
安徽黄梅戏学校 中等戏曲专科学校。校址安庆市。前身是1956年建立的安庆市黄梅戏剧团演员训练班。初期仅有十三名学员,四名教师。1958年,安庆市文教局接管,改为安庆市艺术学校。当时学校条件很差,到1960年才有固定校舍。设美术、音乐、表演三个专业。1963年由安徽省文化局接办,改名安徽省安庆黄梅戏学校。1966年"文化大革命"开始,学校瘫痪,1969年11月停办。资料、设备损失殆尽,校产全部被外单位接管使用。1976年在原址筹备复校,1977年2月招生。1979年定名为安徽黄梅戏学校。设戏曲表演、戏曲音乐、舞台美术三个专业,学制分别为三到五年、三到四年、三年。采用团校挂钩、协作培养、定向分配的办法,积极培养黄梅戏新一代人才。1982年底,学校有专职教师四十九人,其中大专以上文化程度八人,中专文化程度三十三名,高中文化程度三名,初中以下五人。专职教师中有三十年以上艺龄的老艺人十一名。先后担任校长的有马兆旺、潘忠仁等,先后任教的有潘泽海、程积善、凌祖培、徐碧云、王晓东等,还曾邀请严凤英、王少舫、潘璟琍和周信芳、张君秋、周企河、马金凤以及曹禺、鲁彦周等来校授课、讲学。

黄梅戏学校重视基本功训练和基础知识教学,注意理论与实践相结合。课程设置,专业课时大体占四分之三,基础课时占四分之一,提出"全面发展、因材施教、普遍培养、重点提高"的教学原则,确立以剧目教学为中心,从而逐步形成了自己的教学体系。建校以来,积累了教学剧目一百多出,实践演出约一千五百多场次(校内彩排除外)。学生一般都能做到文武兼备,一专多能。包括训练班转入的学生在内,共毕业了八届三个专业的学生七百一十五人。其中大多数已成为各专业剧团的骨干力量。刘广惠、周旭春、丁同、董文霞等人先后参加了黄梅戏《槐荫记》、《女驸马》、《天河配》、《小店春早》、《红霞万朵》、《打猪草》、《打豆腐》、《十字路口》等电影、电视片的拍摄,成为舞台、银幕、屏幕上有影响的演员。舞台美术专业毕业生王华龙、陆平、张旺清、姚道余、吴会源、白子福等的美术作品曾先后参加全国美术展览,部分作品在非洲三十八国及西、北欧各国参加展出。经过多年的积累,该校编写出较为系统的专业教材二十六种,多学科单片教材六十多种,谱写了大量黄梅戏新曲谱,在黄梅戏表演程式和武功技巧方面也有所创新和突破。建立了学生档案、艺术档案和教师专业档案。还自办了内部刊物《教研通讯》,已出十八期。与安庆市黄梅剧院合办的《黄梅戏艺术》也已出刊十期。

合肥市青年京剧团 以团代校的京剧新科班。全民所有制。建于1970年。团址合肥市。主办单位合肥市文化局。当时名合肥市红小兵毛泽东思想宣传队。挑选幼童六十余名,习唱京剧。主要教师有曹畹秋、张福通、丁宝珊、杨祖云、董景云、方云麟等,负责人先后有孟云 、梁耘、刘定九等。1975年始用今名。

建团之初,仍处于"文化大革命"中,宣传队避开了政治运动,以科班形式扎实地训练了四年基本功。黎明即起,喊嗓、踢腿、拿顶,接着上毯子功、把子功、唱腔、身段、文化课。教

学从严从难，学生刻苦认真。每年只排一、二出教学戏，如《奇袭白虎团》、《沙家浜》等，也排一些剧目的选场或歌舞供招待演出。1977年以后补授了京剧传统戏和戏曲特技内容。同时开展创作和演出活动，让学员在实践中提高。几年间共创作、移植传统剧目达四十多台，其中《孙悟空三打白骨精》、《秦香莲》、《生死牌》、《李慧娘》等剧均连满一百多场。创作剧目《红樱似火》也连满七十余场，江苏、河南等十五个省、市、地区都曾派人前来观摩，纷纷移植上演。曾赴本省七市、十多个县和江苏南京、徐州等地巡回演出。安徽人民广播电台、合肥人民广播电台多次录播了他们演出的选场、选段。《安徽日报》、《安徽文化报》、《戏剧界》以及南京、徐州等地的报刊都曾载文予以鼓励。合肥市政府曾以他们的《孙悟空三打白骨精》招待日本久留米市政府代表团，以《郑成功》招待驻肥部队指战员，南京市政府曾以《红樱似火》招待法国友人。1982年，他们参加了合肥市青年演员艺术汇报演出，获一、二、三等奖二十九项，为合肥市属剧团获奖最多的单位。中国戏剧家协会主席曹禺看了专场演出《李慧娘》、《赤桑镇》、《罗成叫关》、《将相和》之后，题辞“引高歌于世，播佳种在田”。



安徽省地、市、县艺术（戏曲）学校基本情况一览表

名称	办校日期	科别	学制	学生总数	主要负责人	主要专业教师	备考
阜阳专区戏剧小学	1952	淮北梆子戏	2年	45	马耀东 王义之	关仲翔　马宝珠 张凤云　王玉琴	1954年停办
宿县专区文艺骨干训练班	1955	泗州戏	1年	68	杨增良 陈新联 徐　捷	杨宏道 陈宝亭 张德成	1956年并入蚌埠专区泗州戏剧团
宿县戏曲进修班	1957	京　剧 淮北梆子戏 泗州戏 花鼓戏	1年	40	张文儒 张啸庵	刘克玉　杨玉辉	1958年停办
淮南市艺术学校	1957	京　剧 评　剧 豫　剧 庐　剧		100	吉　克 金宜兰 余惠芬	陈俊明　许英斌 秦雪艳　郑兰君 李洁芳	1961年停办

名称	办校日期	科别	学制	学生总数	主要负责人	主要专业教师	备考
阜阳专区戏剧学校	1959	梆子戏	3年	100	邓云鹤 王连傅 刘知非	顾锡轩　郝安荣 丁芝义　张万芝	1961年停办
皖西艺术学校	1959	戏剧 音乐 美术		159	卫　靖 周传报	郭文寿　陆竞雄 杜凤山　赵韵霞	1961年停办
蚌埠专区艺术学校	1959	淮北梆子戏 泗州戏 话　剧 戏曲伴奏	3年	150	秦　明 王友铭 朱大纳	何兰英　王玉侠 朱德义　李少来	1962年停办
芜湖专区艺术学校	1959	戏曲 音乐 美术	3年	200	巩俊彦 马年捷	王大仁　陈凤祥 邱亚君	1961年停办
安庆地区文艺训练班	1972	黄梅戏	6个月	282	徐炳孚 田耕勤	王鲁明　张若斌 张若英	1973年停办
池州地区戏训班	1979	黄梅戏	3年	48	田砚农	何新民　李连春 薛福龙	1980年停办
蚌埠市泗州戏训练班	1980	泗州戏	3年	30	刘明龙 陈广歧	霍桂霞 霍从德 包桂珍	1983年停办
滁州实验戏剧学校	1981	京　剧 黄梅戏 扬　剧 庐　剧	3年	118	丁星里 张志民	夏玉楼 赵国桢 李慧春	

班社与剧团

明代以前安徽就有戏曲班社的演出活动。明嘉靖年间青阳腔兴起，至万历时“石台、太平梨园几遍天下”。青阳腔的剧本也广为流传，甚至传到国外，可见当时班社活动范围之广、影响之深。同时，演唱昆曲的家班、职业班社在新安、皖上林立，尤以怀宁阮大铖的家班名满天下。到了清代乾隆年间，当时在安徽的徽班不仅比比皆是，而且形成了各路艺术流派。以安庆徽班艺人为主流的一支队伍在艺术上的造诣为其他班社艺人所不及。他们演员整齐，行当出众，技艺精湛，因而才有“安庆色艺最优”的评价。大江南北的徽班长期活跃不衰，直到中华人民共和国建国前夕还有徽班的演出活动。北岸以无为县为中心，活动在巢湖四周。南岸以当涂县为中心，活动在芜湖、马鞍山、南陵、繁昌、宣城一带，有巢湖八大

徽班和太平八大徽班之誉。徽州一路先后成班数以百计，其中较有影响的就有二十三个。乾隆至道光年间的庆升、彩庆、同庆、阳春四个班社被誉为“京外四大徽班”而著名于世。这些班社阵容强大，较大的班社总在百人左右，如四喜班成员达一百八十人之多，后期的沈标班人数也在一百二十余人左右。演出时上台演员达百人之多，舞台站不下，溢出台口。清末，淮北梆子戏和地方小戏蓬勃兴起。据考，同治年间巢湖一带就有为数不少的庐剧班社活动。光绪初年，大别山里有庐剧班社流动演出。光绪二十一年(1895)宣城县诞生了第一个皖南花鼓戏职业班社合兴班。辛亥革命前夕，庐剧艺人进入芜湖市区做地摊演出。黄梅戏也与徽班合班同台。民国八年(1919)以后陆续出现了一批活跃在安庆周围的黄梅戏职业班社。这时，泗州戏也形成了班社组织，淮北梆子戏班社已达四十余个之多。除梆子戏外，这些剧种的班社都不大，一般不超过十人。黄梅戏叫“三打七唱”，庐剧、花鼓戏、泗州戏都有“七忙八不忙”之说。班社虽小，却十分活跃，到抗日战争前夕已经布满安徽各地村镇。此后，由于战争和经济萧条的影响，加之地方戏艺人受歧视，班社处境十分艰难，到中华人民共和国建国前夕，安徽境内的班社已经屈指可数了。

中华人民共和国成立后，地方戏曲班社纷纷涌进城市组建剧团(社)，但体制仍沿袭旧班社例规，无明显变化。1950年皖北区和隶属皖南的芜湖、屯溪等市相继成立了戏曲改进会筹委会，开展戏曲改革工作。1951年6月，为贯彻政务院关于戏曲改革的指示精神，皖北行署文教处把合肥平民剧社改建为皖北地方戏实验剧场，作为戏曲改革的试点单位，以取得经验推广全省。1952年7月，全省暑期艺人训练班开学，全省各地具有代表性的艺人和戏曲改革干部计五百余人参加了学习，为全省民间职业班社向民营公助剧团过渡做了思想上和组织上的准备。1953年4月，安徽省黄梅戏剧团成立，10月，皖北地方戏实验剧场也更名为安徽省倒七戏剧团。这两个剧团是全省首批国营剧团。1954年至1956年全省基本按县以上行政区划建立了专业剧团。一些外省的越剧团、锡剧团、评剧团、扬剧团等来安徽境内演出，登记注册后被当地政府接收，也成为当地的剧团。截止1956年12月底统计，全省共有专业戏曲剧团八十二个。这个时期戏曲艺术人员社会地位的显著提高，给剧团带来了崭新的面貌。在演出上，整理改编传统剧目和创作改编现代戏蔚然成风。1954年7月，安徽省文化局为华东戏曲观摩演出大会举办选拔预演，参加预演的剧目有三百五十二个。最后选出二十六个剧目出席华东会演，其中展览演出剧目八个。这次会演促进了传统剧目的挖掘整理工作，也促使安徽省徽剧团的成立。1958年“大跃进”开始，一些过去没有专业剧团的岳西高腔、梨簧戏、含弓戏、端公戏、清音戏、嗨子戏、瑶剧(扬琴)、四平调等也相继建立了剧团。一些地、市剧团先后挂起了省级剧团牌子。有些县成立了剧院，剧院下属若干团，甚至一些公社也办起了专业剧团，同时纷纷改为国营体制。1962年9月，安徽省文化局为贯彻调整精神，提出压缩方案，县级剧团除徽州地区和山区少数剧团外，其余全部改为集体所有制。1966年“文化大革命”开始，不但剧团全部停演，在“破四旧”的口

号下，剧团的古装戏服装、资料也付之一炬。1968年斗、批、改，除少数演“样板戏”的京剧团外，其余戏曲剧团多被撤、裁、并，人员大批下放。同时又普遍建立专业的毛泽东思想宣传队。中国共产党十一届三中全会以后，剧团获得了生机，被撤销的剧团逐步得到恢复，一批优秀传统剧目也恢复上演。到1981年底，全省有专业剧团一百三十四个，其中戏曲团体一百零九个。然而，剧团长期存在的人员进出渠道不畅，结构不合理，体制上的大锅饭、铁饭碗等弊端也逐步暴露出来。为此，来安县扬剧团率先试行体制改革，引起省内外的注意。1982年2月，文化部在合肥召开北京、上海、四川、湖北、福建、江苏、浙江、安徽等九省市文化局负责人会议，讨论剧团布局、人员精简、剧团管理等事宜。剧团建设进入了新的阶段，面临着新的问题。

彩庆班　职业徽班。建于清代乾隆年间。是徽州规模较大，活动范围较广的一个班社。拥有艺员百人，从乾隆至光绪年间，多活动于徽州六县较大的城镇，保留剧目近千个。班规“宁可穿破，不可穿错”，故有“破布彩庆”的称号。主要演员有正生存根，正旦大道士，小旦小道士，大花脸歪头鱼，二花脸王石，三花脸小宝等。凌灶寿也曾在彩庆多年，以演小丑和老旦为主。徽州府城每年三月三的“赛宝会”和其他重要节庆，均邀彩庆班主演，被徽州人誉为京外四大徽班之一。清末，彩庆一度衰落。民国初年，老彩庆部分艺人重新组班，改名新彩庆。名角有老生小秋香、武老生贤通、小生双寿(因貌丑，俗称猪头小生)、二花青松、三花红禧、花旦顺仂(即项少轩)、小丑小宝等。该班无固定演出地点，流动四乡八镇，至抗日战争初期解散。

阳春班　职业徽班。建于清代乾隆年间。班址休宁县。前后活动了二百余年。初期为一个班社，以后分为兴阳春、新阳春、新兴阳春(大阳春、二阳春、三阳春)三个戏班。道光年间总领班是石牌(今怀宁县)人红云，红云是优秀演员，工小生。后为安庆人徐先旺，徐也是知名的演员，工老生。他是徽州知府甘凤清的干儿子，在徽州有势力。中期是石牌人程秋香，他是驰名徽州的正生，文武昆乱不挡，技艺非凡，拿手戏较多。中晚期总领班鲍汝洲(又名鲍汝九)。鲍原籍青阳县，太平天国时期迁徙休宁，是有名的车马店老板。在他任班主期间，财力雄厚，晚期主要演员先后有小生猪头双寿，行行俱精，正生双福，小丑双庆，以上均系石牌双字辈科班出身。还有二花储有林，正旦庆书，二花四保子，武老生何贵福，摔打二花水托之，大花家向，小丑家友，以上均系太平籍艺人。徽州籍艺人有花面方官进(歙县人)，武旦汪先保(绰号武旦尼，休宁籍)，武生王明贵(歙县)，唱功大花林天赐(屯溪)，唱功老生程松顺(歙县)，花旦方庙桂(歙县)，花旦余云顺(绩溪)，生旦丑俱精的程郁芳等。民国二十三年(1934)秋，徽州大旱，灾情严重，曾一度停班。后三个戏班合成一个班子，名新阳春。中华人民共和国建国前夕，鲍汝洲的儿子鲍天赐也曾任过总领班。主要活动在徽州六县，浙江衢州、淳安，江西乐平一带，鼎盛时期在清代同治年间，拥有男女演职

员一百五十多人，行当齐全、阵容强大、服装道具有三十多箱。被徽州人誉为京外四大徽班之一。

阳春班擅于演唱昆曲、高腔、徽调等，表演细腻，尤以演小生、小旦戏驰名。如《祭塔》、《赏荷》、《换龙胎》、《祭江》、《惊变》、《折柳》、《昭君》、《思凡》、《赠剑》、《梳妆》、《跪池》、《宝莲灯》等。他们的小生、小旦戏做到稳中求媚、静中露神，声腔也刚柔兼蓄、声情并茂。同时善于武戏文唱。如《十字坡》、《演火棍》、《七星庙》、《红桃山》、《泗州城》、《打桃园》、《破洪州》等。晚期也随着徽州流行的戏路子，上演偏重于武打的剧目。如《八蜡庙》、《八达岭》、《七擒孟获》、《溪皇庄》、《恶虎村》、《白水滩》、《盗铜旗》、《白鹿血》等。建国前夕，阳春班在京戏的冲击下已昆、徽、京、乱合班，还包容了一些杂耍、地戏、台阁、木偶戏等艺人在内。活动形式也不再是一个正规的戏班了。

积善堂　职业徽班。建于清代嘉庆二十五年(1820)。班址潜山县。班主林树(1799—1883)乃富门子弟，少时好乐，癖爱戏曲。以家族叔侄弟兄四十余人为班底，外聘名角组成戏班。他主持积善堂徽班，置八蟒八靠行头，辟丘地练功，筑土台演戏，轰动四乡。后巡回演出于安庆、苏州、上海一带，数十年不衰。光绪四年(1878)，在江苏兴化县演出，适逢林树八十寿辰，兴化县知事甘绍盘赠匾以贺，匾书："耄年硕德"。光绪七年夏，班中八名主角猝亡，阵容大挫。同年冬，部分行头转卖给新长春班，积善堂解散。早期，林树扮相英俊，表演潇洒。主演的《昭君出塞》、《打补缸》等戏，后人均师事之。后期名角有阮桂香、阮九莲等。

庆升班　职业徽班。建于清代道光十年(1830)。班址歙县雄村。这个徽班是曹文埴之子、清军机大臣曹振镛(1755—1835)所扶持资助的民间职业演出团体，班中部分成员出自曹家的华廉科班，打的是"天府第曹老庆升"堂号，显示班子的份量。在曹家规定下，不得违背其差遣，可以在民间演出。四乡八里及曹的同僚、亲友，凡有喜庆皆以聘得庆升班去演出为荣。被徽州人誉为京外四大徽班之一。这个班演出活动前后达一百五十年之久，兴旺时期是曹振镛在世阶段。当时外出演出，气派非凡，台前挂两只大红灯笼，一是"曹相府"，一是"庆升班"，台正中桌围上绣有"曹相府家班"字样，台内侧供奉沉香木雕的老郎菩萨，当时不仅在本县演出，还被邀到绩溪、休宁、祁门、黟县等地的城乡演出。演出剧目以《凤凰山》、《水淹七军》、《奇双会》、《三挡》、《闹天宫》等武戏为其所长。清末，曹府家势败落，无力资助，庆升班也脱离了曹府。这时的班主是叶桂贤，班名改称新庆升。民国二十六年(1937)以后，庆升班解散。

余万全弹腔班　职业弹腔徽戏班社。建于清道光十年(1830)。班址潜山县官庄乡。班主余万全。主要成员余万君、余万和、余永福、余永贵、余永德等。起初四十三人，逐年发展到八十七人。活动在舒城、霍山、六安、安庆、芜湖、湖北英山、江苏南京、四川重庆、北京等地。光绪五年(1879)，在演出归途的江南大通镇碰上黄梅雨，连续阴雨四十九天，无法演出，只得典当行头维持，终至散班。

庆寿班 职业京剧班社。清末流入六安，长期活动在舒城、六安、寿县、霍丘一带。原是河南固始人吴继业（一说吴元炳）的堂会班。光绪四年（1878）吴继业署理两江总督时，其母八十寿辰，世交刘坤一敬献此班为吴母贺寿，遂名庆寿班。光绪七年，吴母病故，吴继业丁忧，扶灵回原籍，庆寿班也随之到固始。早期班主胡老旦（佚名），后传给其婿李仲山。早期的主要演员有武生同春鸣，花旦叶凤仙，武生綦传艺等。李仲山与六安南乡思古潭一乡绅有亲，每年岁首必亲自领班来六安庆贺。以后的十余年，辗转演出于固始与皖西一带。吴曾挂衔司马（兵部尚书），故每到一地演出，台上必悬挂"河南司马第庆寿班"的金字牌匾。庆寿班每年必回河南吴府演唱堂会或休整。民国初年，吴府家道中落，无力资助，庆寿班自食其力，蜷居于六安城内，以唱棚戏、堂会谋生。六安南门观音寺万年台、泾川会馆、旌德会馆、城隍庙古戏楼均为他们谋生与住宿之所。演出的剧目有《金钱豹》、《莲花庵》、《万寿山》、《八仙过海》、《九更天》等。抗日战争中期改由六安艺人鲍义法（司鼓）领班，邀请老生徐春林，武生李茂荣，花旦郑艳霞，三花杨维臣、三稻箩（佚名），武生曾小泉，武旦朱金红，老旦刘桂芬，花脸李庆奎，花旦陈玉仙，武丑鲍金山、朱德廉，老生刘鸣声、汪福泰、田玉丰、赵心培，花脸李玉山，老生陈海波、李克胜等二十余人。在六安城内南、北戏园演出。为招徕观众，在演唱京剧时掺入杂技艺术。如武生曾小泉演出《捉拿金钱豹》时加进"穿刀门"、"钻火圈"、"抛飞叉"等险招绝活。武旦朱金红演《盘五关》时，表演高台悬绳吊小辫。演员离台面丈余，悬空盘坐，手操胡琴，自拉自唱。三花杨维臣演《双怕妻》中的板凳功时，头顶油灯，在三条腿的板凳上单手倒立，表演"探海"、"衔花"、"卧鱼"等高难动作。表演一袋烟的时间，头上油灯不灭，碗中香油不洒。中华人民共和国建国后，由胡老旦之子胡少樵领班，当时主要演员有陈西奎、丁开华、陈小亭、金小山、邓子坚等。1949 年秋在寿县县城共乐舞台演出，1950 年春，淮河涨水，营业萧条，流向霍丘。1952 年以此班为基础组建霍丘县京剧团。

洪福班 职业京剧班社。建于清代光绪十五年（1889）。班主张金龙、赵凤箫。班址六安。张金龙是六安参将衙门管事、京剧票友，赵凤箫是京剧演员。聘有原庆寿班汤庆奎、姚双林、武圣奎、苗秀全等演员。在六安城内城隍庙搭台演出。剧目有《黄鹤楼》、《定军山》、《断太后》、《探阴山》、《八蜡庙》、《恶虎村》等。不久，山东曲阜有四名武行来此搭班，扩充到二、三十人。武旦赵凤箫（艺名一点红）扮相俊美，功底深厚，很受观众欢迎。在六安活动约两年时间。1900 年八国联军侵华，大别山里闹教案，洪福班解散。一部分艺人入苏家埠炎帝班，一部分艺人去清凉寺入太平班。

王凤山班 职业庐剧班社。建于清光绪十八年（1892）。班址肥东。班主王凤山（1873—1927）。主要成员王汝传、张宗耀、王本银、李小福；先后进班的还有许三大爷、许四九子、窦文先（旦）、老张三（文丑）、范金甫、吴老五（末）、汪四（丑、老生）、范家业（旦、老生）、丁业绍（丑）、费继圣（丑）、蔡老五（旦）等。主要活动在合肥东大圩、肥西、定远、全椒、

和县、含山等地。常演出的剧目有《打补缸》、《打补丁》、《打长工》、《小花讨饭》、《余文榜私访》、《余文榜失印》、《余老师拜年》、《余老四打瓦》、《余老四上竹山》、《刘贵成私访》、《何文秀私访》、《胡迪骂阎罗》、《秋胡戏妻》、《薛仁贵》、《余金凤》、《闹帘》、《张廷秀私访》等。还有向京剧学习的剧目《打砂锅》、《武家坡》、《乌龙院》等。王凤山班丑脚居多，尤以老张三的文丑和王凤山的武丑知名。老张三的文丑，台词幽默，王凤云的武丑，语言风趣。王凤山十分注意向民间汲取，曾把民间小调《十八扯》吸收到庐剧剧目中来，并将《打补缸》中一男一女"顺贴"的道白改成"倒贴"的唱腔，增强了戏剧效果。民国十一年(1922)，在肥东县临河集李鸿章重孙李家琛公馆演《游地府》时挂出"合(肥)六(合)头等名角老张三"的戏牌。民国十六年，王凤山死，无子继承，班子遂散。

唐包子班　职业庐剧班社。具体建班日期无考。班址金寨县。班主唐包子(1873—1955)，本名唐正彩，因眼角长个肉包，故人称唐包子。家赤贫，其父爱唱倒七戏，每逢当地火神庙会，就邀同伴临时凑班演唱。年复一年，影响渐大。由杨店火神庙集资捐送他们一块招牌，上题"炎帝宫共和班"字样，木质，黑漆堆金字面(现存金寨县文物管理所)。从此，这一班社便正式成立。由唐正彩之父领班。唐正彩十岁随父学艺，跟班唱戏，先当配角演小旦，后工青衣。其兄唐正奇工丑行。父去世后便由唐正彩接替掌班。子唐少宽，婿吴德俊等也先后入班演戏。其他演员有李桃子、刘铁子(正元)、金华鑫、卢士如、张核桃、张金红、李双红等。演出剧目有《秦雪梅》、《薛凤英》、《大辞店》、《小辞店》、《打芦花》、《王婆骂鸡》等。

德胜班　职业庐剧班社，兼演京剧。建于清光绪二十一年(1895)前后。班址六安。班主何代贤，后期班主为其长子何策昆。何出身梨园世家，其父何昭琼，原籍庐江，因唱戏而被逐出宗祠，只得举家迁至六安。何氏一家三代从艺，因而德胜班被人称作何家班。这个班子人员多时达到四十余名，阵容强大，实力雄厚，既唱京剧，也演庐剧，有时京、庐同台，人们称之为"何半台"，也叫"乱弹班"或"风绞雪"。常演的庐剧剧目有《打芦花》、《休丁香》、《薛凤英》、《小辞店》、《劝小姑》、《闹金阶》等。常演的京剧剧目有《大辕门》、《黄鹤楼》、《滚鼓山》等。活动在六安、霍山、金寨、霍丘、寿县等地。德胜班收徒传艺，先后开"策"字、"双"字两科。出科于"策"字辈的有张策林、丁策发、何策全、何策周、何策昆、何策彪等，"双"字辈的有双贵、双财、双玉等。何策昆(文生)、何策周(花旦、青衣)、何策全(武生)是该班三根台柱。德胜班素以班规严、台风正著称，订有严格的十大班规，因而所到之处，均受欢迎。民国二十一年(1932)以后，何代贤、何策全、何策周、何策昆等人相继谢世，德胜班日趋衰落，民国二十四年解散。

彭小佬班　职业黄梅戏班社。约建于清光绪二十一年(1895)。班址桐城。班主彭小佬，原名彭鸿华，瓦工，广交艺人。后拜魏老三、高成章为师学黄梅戏，邀一些会唱黄梅戏的手艺人逢年过节献演。组班后，在本地及附近的怀宁、潜山等地的乡村演出。这个班子

的物质条件简陋，曾有士绅撰联讽曰："远听锣鼓乒乓，哎，大头的班子（有名的徽班）；近看生旦净丑，呀，小佬的黄梅。"彭小佬去世后，其子彭正身接任掌班。彭正身精于小花脸，此时该班兴盛。主要演员先后有蒋根福（花旦）、袁怀仁（正旦）、李大发（花旦）、汪世如（正旦）、朱少争（小生）、汪少明（小生）、李介谋（小生）、丰尧山（小生）等。抗日战争初期，该班解散。

万福堂　职业目连戏班社，兼演京剧。建于清光绪二十四年（1898）。班址铜陵县。班主陈文斗，光绪四年出生于铜陵县西湖乡陈村。他的名字来自目连戏开台演的一折跳加官中的魁星点斗。其父盼子心切，求神拜佛，有次梦见魁星点斗，文曲星送子下凡，是年果得一子，故取名梦魁，号文斗。陈文斗自幼受其父影响，耕种之余，搭班学唱目连戏。建班初期，只唱木偶目连（小目连）。辛亥革命以后，观众不满足于木偶，要求演员登台演出，便与本县姚生贵木偶戏班合并。陈文斗变卖良田二十亩，稻谷几十担，添置了盔、甲、靠、蟒和刀枪等道具，招收十多名艺徒，聘请南陵人马甫英传授技艺。班内有末脚、净脚、正生、正旦、丑脚、外脚、小生、老旦、贴旦、花旦十大行当，一时名满方圆数县。铜陵、南陵、繁昌、泾县、无为、枞阳等地凡有祭祀活动，皆来邀请万福堂戏班。这个班的目连戏有一百二十多出。京剧剧目有《刘备过江》、《孔明借风》、《黄鹤楼》、《甘露寺》、《芦花荡》、《空城计》、《定军山》、《文王访贤》、《百岁图》、《郭子仪上寿》、《三娘教子》、《乌盆记》、《蓝桥担水》、《小补缸》、《小放牛》等。演四天四夜收大洋三百六十元，一天一夜则按每场四十元或二十担稻谷收费。1949年，万福堂停止演出活动。

李家班　职业京剧班社。建于清光绪二十六年（1900）。班址蒙城。是汀州镇总兵李南华在家乡蒙城招募艺人成立的李公馆京戏班，人称李家京戏班。艺人有武生三黑、老生五时、武丑白炳、男旦左少爷、花脸丰大脸等四十余名。三黑在《猴子拿金钱豹》一剧中饰孙悟空。出场前，他在后台狠吸几口旱烟，把烟憋在腹中，出场时，边口喷青烟，边一溜筋斗翻到前台明柱前。发现金钱豹追来，又一个倒空翻用双肘和双脚夹住明柱，人悬半空。金钱豹迅速跟上，一抖手中钢叉，钢叉脱手直飞过去，钉在离孙悟空头皮四指高的柱子上。观众先是一惊，而后才大声喝彩。五时在《定军山》中饰黄忠，单手托刀，单足独立在台上旋转。白炳在《三盗九龙杯》中饰杨香武，能在椅背上表演"探海"、"金鸡独立"、"单手顶"等高难动作，蹿纵跳跃，落地无声。该班曾到南京、上海、汀州等地演出。在上海大舞台演出《定军山》、《时迁盗墓》、《猴子拿金钱豹》，给上海观众留下了很深的印象。民国初年，李家班解散。

同升班　职业黄梅戏班社。建于清光绪三十年（1904）前后。班址岳西县。班主王宏元、王金祥。主要艺人有朱昌运、储泽风、储茂尧、汪伯华、陈有行、吴汉周、张廷翰、杨永宽等。经常活动于岳西、潜山、桐城、舒城、霍山、金寨、六安、英山等县，还曾至颍州、亳州、寿州演出。今岳西县沈桥梯岭朱氏宗祠万年台留有"光绪戊申年正月十六日宝莹枝同升班在此"的壁记。这个班的艺人与同善堂、三元班等同期黄梅戏班常相互串班。主要演出剧目有《告粮官》、《乌金记》、《血掌记》、《三鼎甲》等几十本。民国二十五年（1936）因班主王宏

元病故而散班。艺人多投良友班、良友堂从艺。王宏元(1872—1936)是岳西县早期黄梅戏艺人,名金祥,工三花、老生。曾传授众多艺徒,被同行尊为班师。王金祥曾于民国十年(1921)应聘入黄羊(原属霍山县)王玉川班,在潜山县槎水关帝庙连演四十八天,轰动四乡。时值春耕大忙,许多农民"宁可丢下黄秧,也要看看王金祥"。县当局以"花鼓淫戏"为由予以取缔。稍后,潜山汪文秉班、仰子起徽班慕名先后邀请王金祥担任主角。该班另一艺人朱昌运,幼习高腔,改唱黄梅戏后以饰老旦见长,人称朱奶奶,是同善堂班主。民国十九年,清水寨暴动后,中共沙村支部布置他串乡演唱过《土劣自叹》等红军小戏。

许文和班 职业黄梅戏班社。兼演京剧、徽剧和木偶戏。建于清光绪三十年(1904)。班址潜山县。班主许文和,清同治十二年(1873)生于潜山县牌楼乡,是本县最早的木偶戏艺人。能自制木偶,演木偶戏是由他一人通演全本,因而生、旦、净、丑门门通,积累的剧目也比较多,这对他组班并自任班主具备了有利条件。许班主要演员不固定,班底有郝庆五、郝长青、郝礼松、郝礼水、贾金堂、贾文学、张廷换、郝春保、王正球、徐礼义、许仁义、程王记等。演出剧目除传统黄梅戏三十六本外,还有京、徽剧目《沙陀国》、《逼宫》、《龙凤旗》、《百禅回营 》等。也从民间传奇、鼓词、兄弟剧种中改编移植一些剧目,如《刘子英打虎》、《双丝带》、《双插柳》、《双救主》、《毛洪记》等。经常在太湖、怀宁、岳西、宿松等县及本县农村演出。这个班活动了近四十年,后因班主许文和贫病交加,生活艰难,自缢而死,该班也随之解散。

沈标班 职业徽班。建于清光绪三十一年(1905)。班址当涂。宣统三年(1911)接收新春徽班,1953年改组为当涂县人民京剧团。班主沈标,总管吴老四。民国二十八年(1939)以后由沈标养子沈善举掌班。活动在徽州、宁国、池州、太平和江苏的溧水、高淳、金坛等地。演职员四、五十人,全盛时达一百二十余人。行当齐全,技艺精湛。在京沪颇负盛名的京剧演员高百岁、张翼鹏都曾长期在沈标班搭班演出。民国六、七年时,在乡间演出的剧目是《宛城遇张绣》、《活捉三郎》、《翠屏山》、《武松杀嫂》、《小放牛》、《拾玉镯》、《长坂坡》、《定军山》、《捉拿金钱豹》、《三岔口》、《打渔杀家》等。其中《捉拿金钱豹》、《三岔口》等武行戏由刁班全、大登子、二登子、小德宝等武生演员主演。他们弹跳擒纵,准确敏捷,真刀真枪,力挟劲风,一招一式无毫厘之差,台上台下,气氛紧张热烈。在城市演出,则以唱做吸引观众。剧目有《空城计》、《卖马》、《武家坡》、《过昭关》、《桑园寄子》、《乌盆记》、《六月雪》、《女起解》、《凤还巢》、《打金枝》、《审头刺汤》等。主演有坤角奎筱峰、奎筱仙、金顺宝等。该班历几十年而不衰 ,赖有沈标善于管理又能得到社会各界支持所致。

三元班 职业黄梅戏班社。约建于清光绪末年。班址岳西。班主储加才。活动于岳西、潜山、太湖、桐城、怀宁、霍丘、舒城、六安等县。今岳西县沈桥朱氏宗祠万年台留有壁记:"宣统元年,三元班在贵祠至此处与人同乐也。班主储加才,班师王宏元,众友:储益斗、储荣口、储加和、储泽风、储利仁。后班主朱常山。头本罗帕记,二本六仙配,三本……四本

……(字迹剥落不清)”。三元班艺人常往来于同升班、同善堂、良友堂等同期黄梅戏班社。艺人储加和、储加才兄弟演技较高,年老以后他俩改唱“托戏”(木偶黄梅戏)。民国二十六年(1937)三元班停班,艺人多入张廷翰的良友班。

张光班 职业淮北花鼓戏班社。约在清宣统二年(1910)前后建班。班址宿县。班主张光(1890—1962),宿县秦楼人,嗓音洪亮,吐字清楚,听众在三里路外亦能辨识。他还长于武功,身背花鼓,边打边唱,能滚身扫腿,四门八叉,驮石磙,石磙上还能站上五个人。群众只要听说张光上场,围观如堵。他一生授徒多人,如程玉章、金四(金学才)等。建班后在宿县周围走乡串集唱地摊,逐渐扩大了影响,四方较有名气的花鼓艺人纷纷前来搭班,演出范围扩大到徐州以及灵璧、萧县、沛县等地。民国三十四年(1945)前后,北路的花鼓老艺人小兰子和号称花鼓状元的马敬君也曾先后在张光班搭班演唱。经常演唱的剧目有《打药》、《求情》、《磨坊产子》、《鞭打薛凤英》、《虹桥》、《三告》、《爬堂》、《拦马》、《站花墙》等四十余出。1949年前后张光班的主要成员有李本环、张玉坤(张六)、孙三、赵二、孙胜云、耿华等。五十年代这个班的多数艺人加入了宿县淮北花鼓戏剧团。

小白伢班 职业黄梅戏剧团。约建于清宣统三年(1911)前后。班址岳西县。班主崔小白、刘金秀,均为童养媳。宣统元年,当地请五河艺人教戏。旧规不容女子介入,崔、刘二女只得隔墙偷听,竟先于他人学会,师傅便破例让她俩正式学唱。宣统二年,二女之未婚夫远去浙江做工,为生活所迫,二人拜岩江王德贞为师学艺。不久便在附近偏僻山村试演,获得成功,相邀者渐多,她俩受到鼓舞,信心倍增。于是随带简易戏装至英山、霍山、舒城、桐城等县毗邻地区卖艺。初以一生一旦的“对子小戏”唱堂会,后来就近邀艺人插班扩演本戏。演过《珍珠塔》、《陈氏劝夫》、《戏牡丹》等十几个大、小剧目。当时,女伶登台颇属新奇,所到之处倍受欢迎。曾在潜山县梅城小北街连演一个多月,轰动一方。观众待她俩如亲人,有的行数十里赶来一睹女伶风采,有的身背干粮尾随几处台口。不少农村老大娘还认她俩为干女。某年,在英山县境被自卫队拘留,当地父老主动具保才化险为夷。十多年后,二人辍艺停班。

吕家班 职业庐剧班社,又名德胜班。建于清宣统三年(1911)。班址肥东。班主吕尚城(1888—1950),艺名吕矮子,工花旦。十四岁时拜孙二为师学唱门歌和庐剧。主要成员有其弟吕尚明、吕尚富,子吕必胜。先后搭班的有孙绍金(小生)、孙老生、张正春(花旦)、杨有周(吕尚城的大徒弟)、杨春和(吕尚城的最小徒弟)、赵宏锥(小生)、方品九(丑)、方六、李仕凤(艺名大回子)、王绍西(艺名小二来)、李长春(艺名小李台)、衣长仙(花旦、青衣)、汤道广、蒋小狗、钱碧金(文武小生)等。活动范围东至全椒县的大、小马场,西至肥东店埠,南至广德,北到定远炉桥。代表剧目有《秦雪梅》、《梁山伯与祝英台》、《陈世美不认前妻》、《卖花记》等。在皖中曾和沙老四、韩小和尚的京剧班同台演出。先演京剧,后演庐剧,形成“大戏头小戏尾”,以争取观众,避免官府对地方小戏的干预,也把京剧的表演程式运

用到庐剧表演中。在江南多次与皖南花鼓戏同台，把花鼓戏《拜年》、《打瓦》、《反情》吸收到庐剧中来。《反情》一剧在唱腔上也发展成庐剧曲调〔反情调〕。吕家班还注意吸收其他艺术形式。如方品九在饰演《蔡鸣凤》中魏大蒜和《刘秀讨饭》中刘秀避坏人时，结合剧情和人物，都采用了爬杆这一杂技艺术表演形式。中华人民共和国成立后，吕家班进入合肥市，与其他几个庐剧班社合并改组为平民剧社。部分艺人分别进入安徽各地庐剧团或去安徽艺术学校任教。

同庆班　职业京剧班社。建于民国元年(1912)。当时名双喜班。班址寿县。班主邓传诏(艺名双喜)。活动在合肥、寿县、定远三县交界的边缘村镇。因行头破旧，乡人称为“叫花戏”。民国六年，邓双喜到他乡谋生，班子由寿县陈老圩陈二老爷(段祺瑞的中表陈尧卿)掌管。陈亲题“金斗全胜班”，把人马带到合肥、舒城、六安一带演出。民国十二年，邓双喜的继子蔡子文领班。民国十七年，班子到凤台县芦沟集演出，得到乡绅金文扬及当地金、王、胡三大姓的资助，出大米二十担，选招艺人，添置行头，改班名为同庆班，由邓双喜子邓子坚掌班，沿淮河两岸演出。民国二十五年，同庆班由寿县正阳关来到六安城里，在城隍庙戏园演出。当时主要演员有蔡子文(艺名大和尚，花脸)、邓子坚(艺名二和尚，老生)、张云海(艺名三和尚，武生)、吕炳臣(老生)、陈筱亭(武生)、俞少舟(琴师)、陈筱凤(青衣)、朱凤云(花旦)等。演出剧目有:《黑风帕》、《黄鹤楼》、《张飞闯帐》等，一时轰动全城。抗日战争爆发后，同庆班在皖北抗日人民自卫军第一路军指挥石寅生领导下编演时装剧《最后胜利属于我们》，宣传抗日救亡。不久又随郑抱真率领的国民革命军新编第四军路西联防部队，过津浦路东在九子集等地演出。曾与新四军十八团某连文工队同台演出。民国三十年，同庆班再次流向六安，后与庆寿班联合演出。中华人民共和国建国后，部分艺人加入六安市京剧团。

新盛班　职业京剧班社。约建于民国二年(1913)。班址肥西县。班主秦新盛，肥西刘河乡人。建班前夕，一倒七戏(庐剧)老艺人(佚名)带着戏箱流落到刘河，秦新盛济其困厄，老艺人临死时便将衣箱赠给了他。他有了衣箱，就邀了几个亲友组班唱戏。这个班子唱唱停停，一度终止。新盛班的文武小生、秦新盛的堂侄秦帮道在家族修谱时，从中抽了一部分款项，加上商户捐款资助，添置了行头，再次拉起班子。活动在寿县、合肥、舒城、庐江、无为等地。以唱庙戏、圩戏、赌戏为主。演出《黄鹤楼》、《群英会》、《花子拾金》、《钓金龟》等剧目。主要演员有魏重学、吴学凯、陈家昆、陈玉先、秦道伦、秦道义、唐先凤等。其中以秦道义的武生和陈家昆的丑较有影响。之后，秦帮道置了三、四担田(约二十到三十亩)，盖了三间瓦房，养了一头牛。为此，他妻子被土匪勒索致死。新盛班也改由他和两个族弟秦道伦、秦道义领班。1949年新盛班在肥西县三河镇改组为三河京剧团，1952年由全椒县人民政府接收，改名全椒县京剧团。秦道义本人参加了合肥市京剧团。

得胜班　职业庐剧班社。建于民国五年(1916)。班址肥西。班主魏信义，后为丁建

才。先后搭班的主要演员有黄朝仙(小生)、吴可人(老生)、陈友堂(青衣、花旦)、王希正(青衣)、郑三(小旦)、陈公宇(老生)、许胜芳、汪三章(小生)、张德轩(丑)、陆光恒(旦)以及潘保章、王心海、卫立和、何文华、李小二子等。主要活动在合肥、巢县、无为一带。民国十五年,合肥商会办了城南游艺园,包罗戏曲、曲艺、杂耍、魔术等。因营业萧条,三个月后几至倒闭,不得不邀请得胜班进城。得胜班改名合肥地方通俗戏,丁建才挂头牌,艺名丁有神。游艺园顿时改观。自上午九时起,全日数场演出,撕下的票头整箩抬出。后因游艺园难容大量涌来的观众,改到西门外护城河附近广场演出。民国十七年北洋军阀张宗昌部攻城,游艺园关闭。年底,得胜班应邀至合肥红星大舞台演出。没有丁建才出场,观众不让开锣。一次演出《逛花灯》,观众狂热地往台上扔铜板,积了厚厚一层,演员一步一滑。民国十九年,江淮大旱,得胜班解散。丁建才逃荒到上海,在闸北、南市唱地摊戏。民国二十四年,丁建才返里重建得胜班。民国二十七年日本侵略军占领合肥,得胜班应邀在合肥李公祠演了五个月,因不堪日伪警察勒索,被迫离去。当时农村也民心惶惶,得胜班遂解体。民国二十九年,丁建才又恢复了得胜班,先后在城西郊和府学前(今合肥市第四中学)演出,每人每天只能挣到一碗饭而已。民国三十三年,山王集立集市,得胜班应邀前往。演出中从巢县柘皋来了国民革命军新编第四军的一支小分队,登台宣传国共合作、团结抗日,丁建才代表戏班讲了话。当戏班转移到合肥城东螺蛳岗时,日军突然逮捕了全班艺人,押到撮镇据点严刑拷讯。民国三十五年,得胜班再进合肥,先拉布棚演出,后在光复戏院登台,人员发展到三十余人,阵容整齐,经常客满。中华人民共和国建国后,得胜班和偶正标班等合并改组为人民剧社,丁建才任社长,首演《乾隆皇帝下江南》,盛况空前。

魏月华(许大毛子)班 职业泗州戏班社。约建于民国初年,班主许步俊(大毛子丈夫)。班址凤阳。这个班子原名义和班,民国九年(1920)前后,许大毛子名声大震,该班常以其名挂牌演出,被群众称为许大毛子戏班。主要成员还有许彩云、许素云、许开元等许氏亲属和李传香等二十余人。李宝琴和其母麻桂芝也曾多次在此搭班。他们活动在凤阳、五河、固镇、蚌埠一带。常演出的剧目有《大书观》、《樊梨花点兵》、《赵美蓉观灯》、《皮秀英四告》、《吴汉杀妻》、《秦香莲》、《钓金龟》、《小隔帘》、《压裙记》等几十出。尤以许大毛子和她女儿彩云主演的《大书观》、《赵美蓉观灯》最受群众欢迎,沿淮农村常出现"村村观花园,庄庄看观灯"的盛况。中华人民共和国建国后,该班成员分别加入宿县、蚌埠、凤阳等地泗州戏剧团。

双喜班 职业黄梅戏班社。建于民国八年(1919)冬。班址桐城。班主琚光华。早期主要成员有吴汉周(大锣兼青衣)、柳法坤(教师)、方立堂(老生)、方见田(老生)、梁宝善(老生)、胡金发(小生)、江贵成(小生)、琚诗云(小生)等,后期还有人称"三大坤角"的严凤英、丁翠霞、桂月娥以及丁永泉、丁紫臣等。主要活动在桐城、怀宁、潜山、枞阳、岳西、贵池、舒城、庐江等县。建班之初就制订了十大班规,从严管理。还请来艺名"夜夜红"的刘玉义

传授京剧表演程式，以提高表演水平，并邀请京剧琴师汪元甫托腔伴奏，丰富黄梅戏的表现力。先后把《玉堂春》、《乌龙院》、《双槐树》、《莲花庵》等京剧剧目移植为黄梅戏，赢得了观众。民国十九年，桐城县国民政府禁演黄梅戏，琚光华等被抓去游街，双喜班解散。民国二十二年，应潘孝慈之邀，琚光华重整双喜班，进入省城安庆，在新舞台与潘联合演出。为适应城市观众需要，减少帮腔，用京胡伴奏，取代唱腔中锣鼓过门。并改名小京班以针对黄梅戏禁演令，取得合法地位。民国二十五年，琚光华带班闯上海，同去的有丁永泉、潘孝慈、张精明、琚诗云、田德胜、潘孝良、柯砚秋、王恩荣、张五、李正清等。不久，查文艳、郑绍周、田德安、王剑峰、李介谋 、曹正祥、檀槐珠、周华国、汪元甫、杨志友等也陆续赶来参加演出。演出地点：上海九亩地的舒乐茶社、陆家浜的小戏台和月华楼。演出剧目除传统三十六本外，还新排了连台本戏《秦雪梅》，创作、改编演出了《湘子愿》、《薛刚反唐》等。演出受到安徽老乡和湖北乡邻的欢迎，也招来不少上海观众，舞台上下挂满了观众赠送的匾旗。琚还利用演出所得和老乡资助，添置了行头。也注意学习、借鉴兄弟剧种之长，进一步丰富了黄梅戏表演艺术。当他们在月华楼演得正红的时候，日本侵略军轰炸上海，班子被迫分散撤回。民国二十九年，双喜班恢复。演员杨凤祥是桐、怀、潜挺进游击队队长，与演员戴学成一起利用流动演出，从事地下活动。后因叛徒出卖，杨凤祥身份暴露，得琚光华等人掩护脱险。戴学安被捕后，经琚多方营救，方才出狱。武场吴汉周于民国十九年回乡参加暴动，曾任红军营长。民国三十二年返回双喜班隐身，得全班同仁竭力保护。后病故，也由班子置棺安葬。民国三十三年，琚光华双目失明，双喜班停止活动。民国三十四年恢复演出。民国三十六年六月，双喜班在铜陵大通镇演出，此时，严凤英、丁翠霞、桂月娥、丁永泉、柯砚秋、程积善、潘犹芝、潘泽海、潘璟琍、查品生、杨玉芳、汪昌明、王玉昆、丁华清、田德胜、张桂山、琚诗云、丁紫臣、王文治、饶广胜等黄梅戏精英，荟萃一堂，演出引起极大的轰动。后因观众深夜过江失事，当局即借机禁演，当原班人马转移到枞阳县汤沟镇不久，就被强令解散。1949年以后，双喜班部分成员参加了桐城县大众剧团，琚光华本人于1956年应聘至江西省彭泽县黄梅戏剧团任教。

顾家班　职业淮北梆子戏班社。建于民国九年（1920）。班址界首县。班主顾群（顾锡轩）。戏班演员以顾群一家为主，故人称顾家班。顾女秀荣（大妞）于宣统二年（1910）前登台，是淮北梆子戏登台最早的女演员，在淮北、豫东等地颇有影响。顾群本人演红脸，妻朱氏掌班，女秀荣工花旦，子新法工小生、后改司鼓，儿媳段氏演技全面，可替补任何行当，孙顾本荣工武生，孙女顾玉芝工花旦。另有五名义女，皆为顾群从小收养，二妞爱荣（老旦、青衣），三妞秀清（花旦），四妞秀梅（小生、老生），五妞秀华（生、旦），六妞秀兰（丑、后改小生）。二、三十年代，女子登台演戏极少，因此顾家班每到一处，群众争睹为快，每次去演出场所，必须有数人在前开路，顾秀荣乘单人小轿，其余五女坐独轮小车，均以斗篷蒙脸，散戏后亦然。观众说：“顾家的戏，顾家的箱，还有顾家的六个姑娘。”先后搭班的还有赵春郎、

李毛、刘旦、杨文才、朱凤君、杨建等。经常演出的剧目有《寇准背靴》、《董家岭》、《庄王擂鼓》、《辕门斩子》、《火焚纪信》、《玉堂春》等。其中以顾群的《寇准背靴》,顾秀荣的《玉堂春》、《白兰花下凡》,顾秀清的《对绣鞋》、《桃花庵》等久演不衰。方圆数百里集镇逢会,均以能请来顾家班演出为荣。一次在界首县曹庄演出《劝将》,演到半场,天下大雨,观众都不离去,直到戏完才散。另一次在界首县胡集演出,因顾群唱得好,观众喝彩,不仅向台上扔角子,竟有人把银元扔到台上。民国二十二年,顾家班赴河南开封演出,与豫剧最早的"四大名旦"之一的陈素真同在豫声剧院隔天轮流公演。顾家班开场戏《玉堂春》一炮打响,顾秀荣、顾秀清主演的《访汴京》、《桃花庵》等场场爆满。开封之行是顾家班成班后的一个重要转折。顾秀荣、顾秀清等人借鉴了全新的化妆技巧,吸收了外来的表演艺术,融合了沙河调、豫东调的唱腔,使顾家班成为沙河流域最负盛名的沙河梆子戏班之一。

马德胜班　职业端公戏班社,兼演庐剧。建于民国十年(1921)前后。班址寿县。班主马德胜,自幼学戏,他的父亲马学全是职业端公(巫师)。主要成员马德清、马家承等。起初,这个班专唱《休丁香》,故又名丁香班。庐剧流入沿淮一带后,端公戏无法与庐剧抗衡,也就学唱庐剧,形成端庐同台。他们活动在寿县、淮南、六安一带。至今寿县民间还流传着顺口溜:"河西马德胜,河东丁彩林,中间冒出刘国良,端公戏唱的出了名。"经常演出的剧目,有端公戏《休丁香》、《河神》(即《张相打嫁妆》);庐剧《劝小姑》、《小辞店》、《乌江渡》、《薛凤英》等。民国二十七年马德胜班解散,主要成员马家承加入义和班。

任福班　职业嗨子戏班社。约建于民国十年(1921)。班址阜南县。班主盂老秀。领班任福(旦,艺名"人人服")。主要演员有黄景山(生)、李四(小生)等。演出活动在淮河、洪河两岸,远至河南省的商城、固始诸县。任福的拿手戏有《薛凤英上吊》、《鞭打桃花》等。在《薛凤英上吊》中他饰演薛凤英,满台挂白,高搭吊架,他脖上套着绳索,唱得凄凄楚楚,观众说是"听了任福戏,哪个不掉泪"。抗日战争开始后不久,任福病死,戏班解散。

丁(有和)家班　职业庐剧班社。建于民国十一年(1922)。班址肥东。班主丁有和(1895—1961)。他的父亲丁文魁是门歌艺人,他和二弟丁有贵、三弟丁有维都从小学艺。建班初期成员除丁家父子四人外,还有丁有和的前妻马梅英(旦,肥东县内第一个女性职业庐剧演员)、三秃子(生)、高二冲子(花脸、老生)、张小(旦)等共八人。以后相继搭班的有丁有和继女丁玉兰(青衣、花旦)、继子丁道元(丑)、陈仁贵(武场)、卜家玉(文武老生)、郭士龙(旦)、孙邦栋(小生)、李仕凤(旦)、方品九(丑)、杨春和(旦)、孙绍银(小生)、傅昌胜等。这个班子始终保持班主和老生、小生、旦、末、丑、青衣六种行当,一名武场共八人。活动范围以肥东为中心,东到滁县、全椒,南至裕溪口,西临六安,北至定远炉桥。起初只能演一些折子戏、两小戏,逐渐发展到能演本戏、连台提纲戏。其中一部分是从兄弟剧种中移植的。主要演出剧目,有《打桑》、《武家坡》、《四郎探母》、《乌龙院》、《荒草山扫雪》、《王三姐挑菜》、《红灯记》、《白灯记》、《荷花记》、《秦雪梅》、全本《小辞店》等。找戏(整本戏演完后加演

的两小戏)有《小放牛》、《打面缸》、《打补丁》、《打五扇》、《蓝桥》、《对药》、《反情》、《郭华卖胭脂》、《抹纸牌》、《双怕妻》、《赵娥思春》等。丁家班的表演艺术,具有浓郁的生活气息。如《点大麦》运用了"滚场"动作美化了锄地形象,再如《扒沙》中的背沙动作,《蓝桥担水》中的挑水、倒水动作,都是从生活中提炼成舞蹈的。丁家班还注意人物塑造。如《小辞店》中的胡月英,表演上采用嘴快、眼快、手快的三快手法来表现老板泼辣爽朗的性格。而《桑园会》中的罗氏,表演上则稳重娴淑、含蓄深沉。民国三十四年四月,丁家班、吕家班、费家班以及孙静如、蒋其明等人的草台京剧班同台演出于肥东梁园中山纪念堂。此后移植了京剧的《四郎探母》、《桑园会》、《武家坡》、《小放牛》、《乌龙院》、《渔舟配》等剧目。还吸收了京剧的化妆、服装、韵白等艺术。在传艺方面,丁家班也有一个好的传统。师傅严以课徒,徒弟学戏认真。丁玉兰十四岁时师事郭士龙。郭常在半夜散戏以后教戏。丁玉兰困了,打两下再继续教。有时令她一手拎茶壶、一手烧锅学唱,免却瞌睡。严师出高徒,丁玉兰第一次登台演《小辞店》中的店大姐,拍手跺脚,淋漓尽致,以清脆的嗓音、生动的艺术形象赢得观众好评。不久便在皖中一带知名。由于丁家班在艺术上的兼收并蓄、精益求精,因而能培养出丁玉兰、孙邦栋等造诣较深的庐剧演员。1949 年 9 月,丁有和带班进入合肥市,与费家班,吕家班等合并组成平民剧社,以后在此基础上成立了安徽省庐剧团。

费家班 职业庐剧班社。建于民国十二年(1923)。班址肥东。班主费业法(1898—1955)。他十八岁跟叔父费志权学戏,二十五岁掌班。该班除费业洪(花旦)、费业富(司鼓)、费业有(管账)、费广庚(文武小生、花脸)、费广年(花旦)等费家兄弟子侄外,还有王本银(丑,人称小庄锁)、潘保章(老生)、陈庭榜(旦,费业法徒弟)、汤道广(老生)、邹恒和、孙静如(京剧老生、二胡)、孙邦栋(小生)、罗国有(旦)、王业民、董光裕(费业法徒弟)、裴家章(京剧武行)、王月桂、冯玉山(京剧老生)、王新富、钟明义、许承保、管大姐(杨有道的妻子)、邓代红(女,旦)、汪明从(旦)、李急保、方传龙(丑,费业法徒弟)、林朝余、卜崇林(京剧老生)、史二、史三、王广荣(青衣)、刘士刚(小生)、杨有承、杨有道、许立春等。当时艺人流动性很大,地方戏曲班社人数更少,而费家班在三十年代,就有三十人左右,其人员之多,行当之齐,在当时肥东可数第一。他们演出活动范围,东至上海、南京,西到义城、上海、庐江,南至巢县、无为、太平、泾县、宁国、广德,北到定远、水家湖。演出中经常和东、西两路庐剧流派有所交流,对京剧艺术也有所借鉴。三十年代初,费家班在南京下关华昌游艺园、义和堂等几处场所演了近十个月。在此期间,王本银曾去上海与淮剧、扬剧、京剧同台演出过,但不景气,时日不长就重返南京,回到费家班。在南京演出期间,吸收了部分京剧演员,既唱庐剧又唱京剧,还引入了京剧的武功、身段和弦乐伴奏。在演出实践中也注意吸收民间小调,如把〔数花名〕调引入到《秦雪梅·十拜》,把〔叹五更〕调引入《白马驮尸》中,把〔挑野菜〕调引入到王三姐挑菜中,深受观众喜爱。不久,日本侵略军进犯南京,费家班撤到巢县、炯炀河之间。这时以唱京剧为主,常演出的京剧节目有《八百板兕》、《武松打店》、《桃园

三结义》、《狮子楼》、《白蛇传》等。民国三十四年，在肥东梁园中山纪念堂，肥东费家班、吕家班与丁家班荟萃一堂，同台演出的还有孙、蒋京剧班。演出剧目，有吕家班当家戏《秦雪梅》，吕尚城饰演秦雪梅；费家班当家戏《蜜蜂记》，费业法饰晚娘；还有京剧《红鬃烈马》等。丁有和、丁玉兰、费广庚、费广年、吕必胜等也同演一台戏。三大班社相互交流，促进了团结，推动了庐剧艺术的发展。1949年初，合肥解放，费家班进入合肥，同丁、吕等班社联合组成平民剧社。费业法任经理，王本银任社长，王国光任前台主任，费文庚任导演。费家班还有一些成员分散到省内各地庐剧团，担任领导职务或为艺术骨干。

三义班 职业庐剧班社，兼演京剧。建于民国十三年(1924)。班址霍山县。班主黄国继、潘维江。主要成员有杜学林(小生)、舒福隆(花旦)、舒福同(老旦)、李静仙(青衣、花旦)、何家礼(老生)、赵士其(武旦)、储单招、孙法友、何家祝、梁老三、李学彪(文场)以及京剧演员管朝贵(花脸)、陈春华(武生)、陈三(老生)、陈四(花脸)等。鼎盛时期有三十八人，一般也有近二十人。演出剧目既有庐剧本戏和折子戏，也有京剧传统戏。活动范围在霍山、舒城、六安、金寨、寿县、霍丘、湖北英山等大别山区的村镇码头。民国十八年，大别山区贫苦农民跟着中国工农红军闹暴动，戏班暂停。民国二十一年重新组班。这时，有京剧票友和京剧艺人搭班，庐剧艺人也学唱京剧，形成庐剧、京剧同台演出。民国二十二年春，经京剧票友、霍山福昭楼酒馆老板曹子栋引荐，征得住在城里的安徽省保安一团团长左某的同意，三义班进霍山县城演了一场戏。演出剧目有京剧《二进宫》、《黑风帕》、《双槐树》和庐剧《皮氏女三告》。左对演出十分满意，要戏班继续在城里唱三天，门票收入归左，军队管戏班伙食。结束后，黄国继、潘维江见法币三百元进了左的腰包，便要求左给剧团赐块招牌。左说："你们戏唱的很好，箱主仁义、班头仁义、诸位(指演职员)也仁义，干脆叫三义班吧。"副官拿来二尺黄绫，左用毛笔亲题三义班，加盖团部关防大印。并嘱咐："有这块招牌，你们到哪也不用怕了，有人捣箱、抓头，拿这块招牌来找我。"以后，三义班就以这块招牌做护身符，影响也与日俱增。抗日战争初期，三义班时演时停，至民国三十一年达到鼎盛时期。1947年，中国人民解放军第二野战军南下前夕解散。中华人民共和国建国后，潘维江、李静仙、黄重新等三义班老班底参加了霍山县新民庐剧团。

张翰班 职业黄梅戏班社。建于民国十五年(1926)。班址岳西县。班主张廷翰。民国十二年春，张廷翰率家乡艺人赴石牌演出，一举成功。数年后，他的同乡艺友推举他出面组班，故该班又称良友班。岳西人王宏元、王金祥、朱昌运、王凤阳、方立周、吴汉周、王培祥、汪伯华、叶其菁、杨永宽、余德礼，潜山人左四和(张廷翰弟子)、夏登记、王焰元、郝季球、贾金堂、鲍金南、王玉才、王宏剑(王凤阳弟子)、郝水尔(方立堂弟子)，以及怀宁人韩少卿等数十名艺人，都先后在张班从艺。实力雄厚、行当齐全，尤以生、旦出色。张廷翰师徒生旦齐全，又会武戏，是班中骨干。旦行中王凤阳、王玉才、鲍金南、王宏剑，生行中贾金堂、王培祥、郝继球等技高一筹。此外，朱昌运的老旦被人誉为朱奶奶。花脸方立堂兼通老生、

丑行、武行，还能京黄串演，有“活包公”、“活文王”、“活姜维”之誉。由于张班集岳西、潜山精英于一堂，长期巡回于岳西、潜山、怀宁、太湖、霍山、舒城、六安等地而久负盛名，被誉为岳、潜第一名班。民国三十五年以后，张廷翰、王凤阳相继去世，张翰班也逐渐解体。

同乐堂　职业黄梅戏班社。又名檀家班、槐珠班。建于民国十六年(1927)。班址东至县。班主檀槐珠，出身商贾，自幼读书，酷爱戏曲，擅演小生，因资助同乐堂戏班购置行头，遭到其父和宗族的非议和干涉，演出一度中止。檀父去世后，他变卖店堂，倾家兴班。主要成员有曹振祥(花脸兼老生)、叶子贵(旦)、刘江来(旦)、檀德安(丑)、郑胜长(旦)、周华国、叶二本、许老六、檀老九、刘六树、唐志扬、黄根树、檀雪华(旦)以及当家师傅叶炳池等近三十人。演出剧目有《双合镜》、《张朝宗告经承》等数十个黄梅戏传统剧目。演出范围在东至、青阳、贵池、徽州一带。民国十八年，檀槐珠带班过江，与江北黄梅戏艺人丁永泉、潘泽海、王老九联合在安庆市演出。民国二十四年、三十二年，檀槐珠两次带班到上海、南京等地巡回演出。民国三十四年，特邀严凤英到东至县扬桥乡演出《蔡鸣凤辞店》，严凤英饰卖饭女，檀槐珠饰蔡鸣凤。民国三十七年，檀槐珠病逝于安庆，檀家班(同乐堂)随之解散。

万人迷拉魂腔班　职业泗州戏班社。约建于民国十七年(1928)。班址宿县。班主孙化贤。建班时并没有班名，民国二十二年，孙化贤有了名声，观众送给他一个外号叫万人迷，从此，该班即命名为“万人迷拉魂腔班”。孙化贤一目失明，清宣统三年(1911)出生于涡阳，十六岁时师事杨玉同，十七岁进宿州城演出。他的表演朴实逼真，唱腔甜润清脆，富有情感。他的蹦跻、压花场被观众誉为又轻又柔，如风摆柳。几十年来跟他学戏的有一百余人。万人迷班人员少时只有二、三人，多时也不过十七、八人。经常演出的剧目，有《兰花山》、《休丁香》、《吴汉杀妻》、《大隔帘》、《小隔帘》、《打干棒》、《樊梨花》等。活动在涡阳、蒙城、怀远、徐州，沛县、永城、灵璧一带，还曾到上海、青岛、西安、济宁等地演出。在城市演出一般不售票，唱一段由演员下台收钱，在农村演出，按场收费，也唱堂会。1949年以后，孙化贤加入了宿县专区实验剧团，边演出、边教戏。五十年代末离团回家。现在以自己一家二十四口为基础成方了泗州戏民间职业剧团，有灯光设备和服装，仍在涡阳城乡演出。

红日剧团　鄂豫皖苏区庐剧艺术表演团体，兼演曲艺。建于民国十九年(1930)农历正月。民国二十年秋与金家寨剧团合并，改隶中共皖西北道委，更名皖西北新剧团。民国二十一年初，中共赤城县委又组织了一个红日剧团。民国二十年10月，该团大部分成员撤离了鄂豫皖根据地，剧团解散。全团二十余人，团长王旭初，演员都是十几岁的青少年，王旭初把他们姓名中间的一个字全部改成“赤”字，如吴赤慎、曾赤萍等。演出形式，有民歌小调，也有倒七戏(庐剧)。演出内容多为配合当时革命斗争的剧、曲目，大部分由王旭初和《红日报》主编陈世鸿创作，如《红军小辞店》等。

王旭初是倒七戏艺人兼领班，参加革命时献出了他私人戏箱。

同义班　职业庐剧班社，兼演京剧。建于民国十九年(1930)秋。班址舒城。班主郭

五，故又名郭五班。他曾从艺于寿县同义班。回舒城后，为舒城京剧良友班班主熊梦植所赏识，同票友童文锐商定，将良友班全部家当无偿赠送郭五，助他兴班。班底成员有旦脚汪永道、陈友章，小生林正宗，老生李和品，丑脚吴照玉等。活动范围在舒城、肥西、庐江、六安四县。经常演出的剧目，有《天宝图》、《地宝图》、《樊梨花》、《杨家将》、《月唐传》、《十把穿金扇》、《郑小姣》、《双凤诰》、《秦雪梅》、《梁祝》、《薛凤英》、《休丁香》、《小辞店》等。郭五的拿手戏是《坐楼杀惜》和《劝小姑》。1956年10月，这个班的部分艺人编入舒城县庐剧团。

义和班　职业庐剧班社。建于民国二十年(1931)。班址寿县。班主徐进良、徐进堂。这个班的前身是建于清末的徐乱子班，当时的班主是二徐的叔父徐乱子(佚名)。义和班行当齐全，有蟒有靠，沿淮一带较有名气的庐剧艺人都曾来搭班演出，如沈胖子、朱守法、杨子林、张海清、张海源、戴玉林、戴玉泉、罗长经、李竹之、丁明龙、丁明水、王炳道、张少山、朱金友、戴鸿云、马家承、王明志、李玉兰、萧九灵、萧纯田、宋得彬、余大江等。代表剧目有《劝小姑》、《送香茶》、《胡三保游春》、《打桃花》、《打烟灯》、《点大麦》、《打补丁》、《打长工》、《闯帘》、《隔帘》、《东西回》、《三告》、《教子》、《柳林会》、《放马》、《降香》、《乌江渡》、《山伯访友》、《下桃园》、《反情》、《打瓦》、《上竹山》、《休丁香》、《秦雪梅》、《薛凤英》、《小辞店》、《白灯记》、《红灯记》、《合同记》、《蜜蜂记》、《白玉楼》等大、小戏百余出。演出时有一把二胡伴奏，是庐剧中较早使用弦乐伴奏的班社之一。徐乱子班改名义和班后，首在蚌埠、田家庵等地演出，以后在沿淮的淮南、凤台、凤阳、定远、霍丘、颍上等地巡回演出。在长期的艺术实践中，吸收了当地端公戏的唱腔和剧目，融合了沿淮民歌，并受寿县方言的影响，形成了粗犷、豪放的北路庐剧的艺术风格。中华人民共和国建国后，徐进良把班底交给了王炳道，王在此基础上组建了淮南新生剧团，后改为淮南市庐剧团。

肥西三义班　职业庐剧班社。建于民国二十三年(1934)。班址肥西县。班主偶正才、王支才。成员有刘俊、黄朝仙、李德年、孙云寿、偶正标等。演出剧目有《闹金阶》、《骂阎罗》、《教子》、《观画》、《闯帘》、《辞店》等。这个班子一般五、六人，多时也只七、八人。起班时多采取找大户人家凑份子或邀赌方式，有五块银元即可。主要在寿县、六安、合肥一带乡村演出。农忙时就三三两两分散串门清唱，以维持生计。他们大都出身贫寒，被人称为倒七戏讨饭班子，偶正才上过私塾，会整理剧本，主演旦脚，嗓音清脆，被人誉为藕钻子。民国十七年夏，三义班在肥西分路口莲花庙演出，被长镇区公所抓去。王支才带着被捕演员的妻儿老小在长镇街上挨门磕头，幸遇一沙姓绅士，保出演员。民国三十七年，偶正才率班回乡演出，乡公所警卫队长偶正盘，以偶家人唱戏有辱祖先为由，砸了三义班戏台。1949年以后，三义班偶正标等进入合肥，参加了人民剧社；留在本县的艺人，不久也加入了肥西县庐剧团。

振英高调文明曲子班　职业曲剧班社。建于民国二十三年(1934)。班址临泉县。班主谢英才、谢振九。这个班社是由他二人出资组建，由他俩聘请了较有名气的柴金山等来

班传艺，所以取他俩名中的各一个字为班名。主要成员有赵俊武（花旦）、王玉林（老生）、王怀堂（小生）、牛龙光（老生）、崇德法（花旦兼娃娃生）、孙万东（大弦）等。演出剧目有《花亭会》、《蓝桥会》、《祭塔》、《上吊》、《天河配》、《小姑恶》、《陈三两爬堂》等。抗日战争时期，还演出了《芦沟桥事变》、《骂汉奸倪道朗》、《好铁要打钉》、《枪毙韩复榘》等一批抗日救亡新编剧目。此外，还自编自演了《自愿兵》、《打倒日本鬼子》等剧目和曲目。这个班社主要活动在临泉、阜南、颍上、阜阳、河南的息县、淮滨、新蔡等十几个县的大、小村镇集市。

戴家班　职业庐剧班社。建于民国二十七年(1938)。班址寿县。班主戴玉泉。他曾是徽剧和京剧演员，后改倒七戏。因为脸上有一块明显的疤痕，群众就称戴班为戴疤拉班。主要成员有他的胞弟戴玉林，女儿戴鸿云等。戴鸿云自幼随父学艺，八岁便能登台，十四岁就在班里扛大梁唱主角。由于她扮相俊美、嗓音甜，表演细腻传神，又是讨人喜欢的女孩子，因而唱一处，红一处，很快唱红了寿县东南乡的水家湖、杨庙、大顺集、李山庙、双庙各地集镇和淮南周围各地。观众统称戴家班为丫头戏。她既受观众喜爱，也受地方恶势力觊觎，经常在下妆后身穿大褂，头戴礼帽，女扮男装混在观众中离去。他们演出的剧目以折子戏居多，有《隔帘》、《闯帘》、《三隔帘》、《访友》、《十送》、《楼台会》、《反情》、《打瓦》、《上竹山》等。解放战争时期，戴家班并入徐进良的义和班。1954年参加了淮南市庐剧团，戴鸿云为这个团的主要演员。

王梓林班（抗建班社）　职业黄梅采茶戏班社。建于民国二十七年(1938)。班址宿松县。班主王梓林。演员有王国甫、方包存、杨国英、徐德仁、许友光、吴绪礼等十余人。剧目有《三鼎甲》、《双赶子》、《卖花记》、《罗帕记》、《张保童送茶》、《送香茶》、《三宝记》、《山伯访友》等。开始在宿松的花凉亭、石嘴头、黄家河滩一带演出，宣传抗日救亡。不久，应国民革命军二十一集团军第十三游击纵队的邀请，赴潜山余家井、野人寨、太湖岔路口等地演出。当时十三游击纵队中配有战时动员委员会政工队，负责维持秩序并利用演出前后向民众进行抗日宣传。戏班所至，激励了群众的爱国热情，群众便称这个戏班为抗建班社。后来，由于内战和外敌入侵，民不聊生，该班时演时停，人员也不稳定。王梓林只得带班到邻县，先后同太湖的唐小莲、唐爱莲，望江的方锦明，湖北黄梅的余海仙等合班，深入抗战后方演出并传授技艺。民国三十三年，王梓林率班回宿松，演出盛况不减。宿松人胡性存在《许镇观剧》一诗中咏道："不堪世乱竞繁华，一曲霓裳万姓嗟。口调人翻新乐府，腰纤女唱送香茶。"抗日战争结束后，王梓林班解散。

拂晓剧团　综合性文艺团体，兼演京剧。建于民国二十八年(1939)秋，隶属中国国民革命军新编第四军六支队，当时该部驻安徽省涡阳县新兴集。前身是民国二十七年冬六支队驻河南省竹沟镇时所组织的文艺宣传队。民国二十九年春，开封孩子剧团从竹沟镇突围至新兴集，与萧县抗敌总队的宣传队先后并入该团。民国二十九年秋，该团随军转移到蒙城县东界沟集并在萧县、砀山一带活动。民国三十年5月，该团随军转移到津浦路东的

江苏省洪泽湖地区，并与海燕剧团合并。民国三十四年，随军进入淮阴、淮安一带，与前线剧团合并改编为华中军区政治部文工团。民国三十六年春，该团编入中国人民解放军华东野战军第二纵队。先后有高维进、刘岘、苏理等负责剧团工作，李克弱任艺术指导兼舞台美术设计，路丁任导演，演员有孙玉林、王石清、黄明善、赵海滨、李文阁、刘瑞珊、黄石文、胡介民、陈阵、陈宁川、曹颖、孟兆兰等。



该团在民国二十九年时曾编为三个队。一队负责舞台装置，行军途中和驻地的宣传鼓动工作，也参加演出，成员多为年龄稍大的男性。二队是男、女演员。三队为少年队。在安徽活动时，曾演出京剧《打渔杀家》、《空城计》、《法门寺》等传统剧目。还按师长彭雪枫的要求，利用京剧形式，增添新的内容，即以旧瓶装新酒的办法，由刘瑞珊、李克弱等编演了《傻小子打游击》、《刺寇》、《新红鸾喜》等新的京剧剧目，起到一定的积极作用。也曾演出新编历史剧《闯王进京》、创作曲剧《良女劝母》等。《良女劝母》一剧获拂晓奖。民国二十八年11月，徐海东路过新兴集，该团上演了创作的京剧活报剧《徐大将军粉碎日寇扫荡》。徐海东大笑，对彭雪枫说："拂晓剧团名不虚传，连我也编上了。"当时，正值抗日战争的最艰苦岁月，剧团设备很简陋。或扛一棵树埋在土台上，或在被单上画几笔城门门楼、房舍屋脊，挂起来就是布景。只有大幕的右下角绣着一只啼唱的雄鸡，才使观众感觉到这是专业的拂晓剧团。演现代戏，演员向当地群众借服装，演传统戏则是自己绘制。一次演《空城计》，演员用白、红、绿等色布制成蟒袍、靠片，搞舞台美术的用彩笔绘出图案，一夜间就制成该剧全套服装。彭雪枫惊奇不已，称赞："你们真不简单，一夜绣龙袍。"

民国三十年2月9日夜，该团随军一夜行七十里，次日晨攻占蒙城县城。下午一时左右即在城隍庙演出《刺寇》、《傻小子打游击》等。压轴戏是《空城计》，当饰演诸葛亮的演员唱完〔二六板〕抚琴时，观众热烈鼓掌，演员也被掌声所激动而忘了唱最后一句〔流水板〕，舞台监督再三提示也无济于事。演出使军民建立了深厚的友谊，许多当地居民纷纷报名参加新四军。该团连演了三天两晚。2月12日，汤恩伯骑八师赶至蒙城，该团还坚持演出，以掩护中共蒙城县委、县政府和警卫连撤退。一次，与国民革命军东北军何柱国的骑兵师接触，该团组织一场联欢晚会，演出了《三江好》、《松花江上》、《新编九一八小调》、《放下你的鞭子》等，台下观众一片悲泣，不少骑兵师士兵站起来高喊"打倒日本帝国主义"、"中国人不打中国人"等口号。

立煌战友俱乐部 场社合一的职业京剧班社。建于民国二十八年(1939)。当时，安徽省国民政府，由安庆市迁至大别山区立煌县(今安徽省金寨县)。一时人口集中，无娱乐

场所。省参议员倪荣仙和黄宾一在石稻场盖起大草房，邀约京剧演员组成战友俱乐部。是当时省府所在地唯一的戏曲团体。演员有张婉华、华实秋、张菊隐、陈玉楼、吕必成、吕凤云、甘仁义、毕永宗、毕永华、陈鑫樵、邓子坚等。俱乐部负责人先是安徽省建设厅电台台长吴守椿，后更换为党政分会专员王贵和。经常上演的剧目，有《群英会》、《武家坡》、《赵五娘》、《甘露寺》、《借东风》、《华容道》、《追韩信》、《玉堂春》等。因演出剧目少，常“炒剩饭”，观众编顺口溜讽曰：“俱乐部，戏不多，开口就是《武家坡》。”民国三十四年抗日战争胜利，俱乐部解散。

淮南大众剧团　综合性文艺团体，兼演洪山戏。建于民国二十九年9月。团址来安县半塔集。隶属于中共皖东津浦路东省委(1941年改为中共皖东津浦路东区委)。当时名联防办事处宣教团。团长张泽易，政治指导员赵迪，副团长周元林，全团七十余人，演员年龄在十二岁至二十一岁之间。民国三十年8月，改建为淮南大众剧团，路东区委所属各县也相应地建立了八个分团。曾演出过话剧《放下你的鞭子》、《一颗未出膛的枪弹》、《高帽子》、《木头人》，歌剧《农村曲》以及《黄河大合唱》等。还演出过贺瑾创作的歌剧《不要杀他》，夏侯魁创作的广场剧《要活命只有干》、《冲家送命上扬州》等。

民国三十一年初冬，淮南大众剧团二团(少年文艺工作团)演出了由王永泉创作的洪山戏《保家乡》。民国三十三年8月，淮南大众剧团在半塔区大刘郢上演了缪文渭创作的现代洪山戏《生产大互助》。国民革命军新编第四军二师师长罗炳辉和范长江观看了此剧，罗炳辉说：“这么好的戏，仅在部队中演出是不够的，还应该到地方上去演。要演给群众看。”不久，该团便带着此剧到半塔集、大余郢、苏郢、李倍湾等地巡回演出。

江保本班　职业庐剧班社。建于民国二十九年(1940)。班址和县。原名邱家班。班主江保本。民国三十二年改名江保本班，1951年改为和县得胜庐剧团，1955年改编为和县庐剧团。主要演员江贤贞(丑)、邱文霞(旦)、连同江保本(旦)三人并称为“三小”。每到一地，只要有“三小”演出，观众大增，江南一些台口，非“三小”不接纳。江班常演出的剧目有《白灯记》、《合同记》、《皮氏女三告》等。江保本的拿手戏有《秦雪梅》、《拦马》、《莲花庵》等。他的嗓子越唱越亮。能连唱三天不败。当时观众编顺口溜称赞，“老头子看了江保本，犁田不晓得铰(犁、挖)田埂；老奶奶看了江保本，只晓得烧锅不晓得滚(沸腾)。”他们活动在和县、含山、巢县、无为以及当涂、芜湖一带，多在茶馆酒肆门前搭几块门板唱卖戏，或在乡间唱台口戏。1949年，江班慰问渡江的中国人民解放军，演出了《白毛女》、《血泪仇》等四十五场戏。

居家班　职业京剧班社。建于民国三十年(1941，一说民国二十九年)。班址当涂。班主居林。他原籍江苏常州，幼时即在南京跟班学艺，工青衣。他的三个女儿均在上海，跟张景春学戏。居班阵容整齐，最多时近四十人。主要演员有居家三艳，即大姐红艳(文武花旦)、二姐文艳(青衣)、三姐琴艳(反串小生)，陈家三玲，即大姐麟玲(老生)、二姐慧玲(花

旦)、三姐美玲(文武花旦)等。演出剧目有《玉堂春》、《霸王别姬》、《贵妃醉酒》、《麻姑献寿》等。建班的第一年冬就因大雪封门,演出不景气而告解散,成员另搭班子谋生。民国三十二年,居林重招自家兄弟、女儿在合肥李公祠二度开锣。民国三十三年,在南京请了几个角,转移到肥西三河藕香居演出。这是居家班的全盛时期,每年逢正月总是天天客满。民国三十六年底,由于居家班三姐妹相继出嫁,居家班随之解散。班中演员一部分到六安搭班,一部分组成艺凤班(又名居家班)在合肥大舞台(今合肥剧场)、安徽大舞台(今群众剧场)演出。1949年被中国人民解放军合肥军管会接管。

淮北大众文工团文艺演唱队　以泗州戏为主兼演曲艺,建于民国三十年(1941)。当时,淮北抗日根据地的泗(县)五(河)灵(璧)凤(阳)县民主政府,在五河申集开办了民间艺人训练班,把泗州戏和曲艺艺人集中起来培训,三个月以后,改训练班为演唱队。民国三十一年改为泗五灵凤县文工队,民国三十二年冬该队编入淮北大众文工团,并作为文工团的一支分队。民国三十五年淮北大众文工团随人民解放军撤离,分队仍留在淮北。后国民党军"扫荡",民主政府东撤,按该政府布置,分队解散。演唱队成员有何兰英、李如道、魏玉林等泗州戏艺人,负责人戴胜武。

演出队在抗日战争和解放战争期间,编演了不少歌颂胜利、宣传抗日的好剧(节)目,对发动群众、动员参军等方面起到一定的积极作用。如歌颂胜利的《三打张楼》、《五打涧河集》;动员参军的《樊大娘送子参军》、《全家抗日》;号召贫苦农民起来和恶霸地主斗争的《过关》、《活埋嫦娥》;鼓动春耕大生产的歌剧《春耕大生产》、河南坠子《贤良女》等。也演过泗州戏传统剧目和京剧传统戏。以及木偶戏。主要活动在泗县、灵璧、五河一带的农村。

大江剧团　综合性文艺团体,兼演皖南花鼓戏、洪山戏。建于民国三十一年(1942)。前身是隶属于中国共产党无为县委的文艺宣传队,以后又陆续从中国国民革命军新编第四军军部文工团和二师文工团调来部分文艺骨干,改名为七师政治部文工团。抗日战争胜利后,新四军七师北撤,大江剧团随部转移到山东陶庄。民国三十五年10月,并入其他文艺团体。该团人员有时四、五十名,有时七、八十名。先后担任团长的有叶诚、张望、黄非丹等,政治指导员王云璋,戏剧股长傅圣谦、副股长沈静言,音乐股长冯灿文(兼乐队指挥)、副股长东峰,音乐指导员管荫琛。主要成员吕其明、吕晓晴、亚明、斯群、林菌、庆胜、朱明文、江泓、萧兰、萧峰、张远、庄达、俞仪铨、宗浩、沙风、章忆、郑佩、陈先达、陈涤、萧纳、余华、孙超、王亦耕、朱志真、马志中、李清等。

他们曾演出过一出皖南花鼓戏(剧名不详),由陈涤和吕其明主演。民国三十二年初冬,还曾演出过一出洪山戏《活捉周雄》,由章晓江编剧和配曲,余耘导演。

一把刀班　职业豫剧班社。建于民国三十二年(1943)。当时是花鼓灯班,民国三十五年改为河南梆子戏(豫剧)班。班址利辛县。班主邱维甫。他眇一目,人呼邱瞎子。鳏居无室,广有徒众,性豪爽,喜热闹。先是资助徒弟王佩明等组织展沟集北街花鼓灯班,被推

为灯主。转为河南梆子戏班后，又被推为班主。邱是理发师，因而称之为一把刀班。这个班的实际掌班是职业艺人陶瑞山。主要演员有红脸张克山，花旦王玉玲、李桂兰，大脸搧倒山（佚名），二脸三袁（佚名），小花脸侯怀珠、麻五以及李圣先等四、五十人。外籍与本地（利辛展沟）人参半，外籍是职业艺人，本地为业余。演出剧目有《辕门斩子》、《二进宫》、《桃花庵》、《大祭桩》、《洛阳桥》、《香囊记》、《黄鹤楼》、《过昭关》、《打金枝》、《卷席筒》、《骂金殿》、《穆桂英挂帅》等近百出。活动在利辛、颍上、寿县、淮南等地。班社初创时，服装、设备都很简陋。陶瑞山首场演出《辕门斩子》，饰杨六郎。所戴乌纱帽是纸糊的。服装一时无着，但上台时竟也穿上大红袍，引得街头巷议："陶红脸把北庙火神爷的大红袍借来穿上了。"其实是国民革命军骑八师换防后丢下的。以后，邱维甫牵头集资，并由徒弟邱登良用卖壮丁（卖替身当壮丁）的办法筹款，服装道具才渐臻齐备。1950 年在淮南演出时，部分展沟集演员返乡，余下的人组建了淮南民生梆剧团。1958 年改组为淮南市梆子剧团。

四喜班　职业徽班。建于民国三十二年(1943)。班址繁昌县。班主四喜，本名徐崇发，繁昌中分村人，工花脸。建班前，他搭哪个班，哪个班就被观众称为四喜班。主要成员还有他的二哥徐崇礼（双喜、文武小生）、三哥徐崇顺（文武老生）、长子徐季金（红生）、幼子徐季庆（文场）、长女徐月英（花旦）、次女徐小妹（老生）等。由于四喜班都是徐家人，故又名徐家班。四喜班到哪里演出，哪里就热闹起来，饺饵担子、油炊锅、卖糖、卖烟、卖甘蔗的都跟着他们跑。四喜是个传奇人物，戏迷说他演的关公能显圣，同行说他的嗓子两支唢呐盖不住。更多的流传是"四喜不来，戏不开台"。他的拿手戏有《水淹七军》、《龙虎斗》、《秦琼三挡》、《九更天》、《六国封相》等。活动在泾县、南陵、繁昌、宣城一带。民国三十三年，在南陵演出时，得知当地日伪军大队长要污辱徐月英，便连夜分散逃走，到横山后在当地做小生意为生。抗日战争胜利后才兴班演出。1949 年以后改唱京剧，并改组为庆胜京剧团。

抗建剧团　建于民国三十三年(1944)1 月。由太湖县国民政府所创办的、以演黄梅戏为主兼演话剧、京剧、宣传抗日救国的专业艺术表演团体。团长由县民政科长周德乾兼任，副团长由县国民兵团少校曹总干事（佚名）兼任，团副曹振亚，指导员由中尉干事余启春兼任，总务股长李春生。下设徽剧（指黄梅戏）、话剧、京剧三个组。徽剧组负责人曹振亚，艺术指导胡遐龄，主要演员有徐小山、仇里贵、焦姣容、汪丙求、孔炳荣、章斌、张甲木、施达进、周小莲、许仁义、费经堂、黄成玉、郝鹤凡、郝长清、郝庆五、郝季球、鲍金南等。其中部分演员兼演话剧、京剧。演职员按保队副发饷，发全套军装以及蚊帐、被子，佩太湖县抗建剧团证章、符号。演出的黄梅戏有创作剧目《嫁谁好》；改编剧目《苦媳妇自叹》、《劝夫从军》；传统剧目《卖花记》、《白扇记》、《张朝宗告漕》、《荞麦记》、《花木兰》、《天仙配》、《双合镜》、《戏牡丹》等。周德乾、曹振亚创作的七场黄梅戏《嫁谁好》在县城公演十天，轰动一时。后又到全县三十一个乡镇巡回演出，政府派三十名民伕运送服装道具。不久又被邀请到驻岳西县店前乡国民革命军一三八师演出。所到之处，军民受到鼓舞，纷纷为抗日捐款捐物。县

长隆武功亲笔为抗建剧团书写中堂对联。中堂："人情世事似渺茫，旧去新来日渐(见)长(常)。大别山中人马壮，枕戈待旦赴疆场。"对联："将相本无种；男儿当自强。"民国三十三年腊月，因隆武功、周德乾等调离太湖县，剧团随之解散。

萧县道情班 职业坠子戏班社。建于民国三十三年(1944)。前身是萧县清音大扬班。班主李教令，萧县肥庄人，外号黑大个。道情班信奉道教邱祖龙门派(即金代邱处机的全真派)。艺辈按"道德通玄境，真常守太清，一阳来复本，合教永元明"等字为序。这个班内以"教"、"永"字辈的艺人占多数，奉李教令为师长。主要成员有杜庆祥(小旦、须生)、姜教善(小生)、史凤侠(青衣花旦)、刘德才(小旦)、尹克俊、李乐善、陈永祥(净)、郭占才(丑)、刁教云(琴师)等。演出剧目除了大扬琴班原演出剧目外，又从单口坠子中改编了一部分，如《龙青海投亲》、《张廷秀私访》、《大红袍》、《白罗衫》、《屈公断》等。前期以"三小"戏为主，后期以公案戏为主。为坠子戏积累了不少剧目。民国三十五年以后，花鼓戏艺人余华荣、郭占才、牛家太和梆子戏艺人李乐善等，先后加入道琴班，带来了表演身段、锣鼓伴奏和剧目，于是这个班改唱坠子戏。演出范围也由皖北扩大到豫东和苏北。萧县坠子艺人刘元芝(艺名群芳)在他们影响下，组织化妆坠子剧社，由单口坠子改唱坠子戏。民国三十七年冬，李教令率班西去河南。在开封南关和钟鼓楼演出时，场场客满。当地向他们赠送了一套锣鼓，文化部门还要把他们留在开封做为日后成立坠子剧团的基础。豫东坠子艺人吴宗简、赵国栋等受他们影响也成立了道情班，化妆演出。这时已是1949年了，艺人思乡心切，又回到萧县。1951年，道情班被萧县人民政府接收，改名为萧县曲艺实验剧团。这个班把曲艺形式的单口坠子衍变成为戏曲形式的坠子戏，为坠子戏的发展奠定了良好的基础。

椿月堂 职业黄梅戏班社。建于民国三十五年(1946)。班主桂春柏、桂月娥。班址铜陵。主要成员有王鑫泉(老生)、刘正庭(丑)、方月霞(旦)、田德胜(老生)、郑绍周、王文龙(场面)、杨友林、鲁建华、王福禄等。严凤英、丁永泉也曾在椿班搭班演出。桂月娥主演的《山伯访友》、《蔡鸣凤辞店》、《卖饭女修书》和刘正庭、王鑫泉主演的《钓蛤蟆》、《湘子化斋》等很受观众欢迎。演出范围在安庆、怀宁、贵池、东至、铜陵、芜湖、泾县一带。安庆解放后，椿月堂大部分演员进入安庆市，分别加入了市里的胜利、民众两剧院(团)，余下的便到芜湖市与丁华卿班合并，组成宜城黄梅剧团。1951年，这个团流动到泾县，吸收了一些新的成员，改组成新民黄梅剧团。1952年回到铜陵大通镇，改为铜陵县新民黄梅剧团。

宣传话剧组 黄梅戏艺术表演团体。建于民国三十六年(1947)秋。当时，中共潜太县委书记刘秀山为巩固解放区，配合宣传土地改革，乃建这一团体。由县委土改工作组组长吴楚(岳西人)，召集黄梅戏艺人汪治安、胡名高、刘来宗、胡绍波、程志顺、吴龙祥、储老等十余人组成。原计划以话剧、戏曲等多种形式进行宣传，后因成员都是黄梅戏艺人，只得专演黄梅戏。剧组由县委直接领导，赴各地演出时由当地农会接待。演出剧目除《荞麦

记》等传统戏外，还自编了大型黄梅戏《翻身会》。剧本通过贫农不堪忍受地主压迫剥削而走上革命道路的故事，启发农民的阶级觉悟，从而积极投入土地改革。演出后，收到了良好的效果。他们先后在潜山境内的三里坂、河坪、夹竹河、割肚、水吼、白马潭、芭茅街、驾客冲等地演出。民国三十七年元月，国民革命军二十五师进犯潜岳解放区，刘秀山顾及艺人安全而解散了话剧组。

芒砀剧社　职业淮北梆子剧班社。建于1949年7月。社长柏松山。主要演员有石秀山、周衍峰、许先风（上述三人是剧社发起人）、刘广金（小生）、岳素贞（小生）、张瑞兰（青衣）、邵则喜（乐师）、刘玉咸（红脸）、冯光瞿（导演兼武场）、黄天宇（老旦）、郭俊卿（武生）、刘广田（武生）、王新连（青衣）等。租赁砀山开明人士卢子明的戏箱，在城南戏园挂牌演出，首演传统戏《蝴蝶杯》。同年八月，剧社由砀山县人民政府接管，派张志谦、赵先立为政治指导员。1950年初，已颇有名气的张福兰由翻身剧团回砀山县探亲，中共砀山县委出面，通过组织交涉，留下了张福兰。从此剧社扩大了影响。中共砀山县委书记郭永锡、县长刘教平给剧社拨款，购置服装道具，并添置了社服、社徽。经常演出的剧目，有《五凤岭》、《铡美案》、《铡赵王》、《樊梨花》、《天赐缘》、《严海斗》、《义烈风》、《麻疯女》、《海云志》、《红娘》、《青龙山》、《跑桃园》、《地堂板》等。巡回演出在淮北、苏北、豫东等地。1950年10月，剧社带着《白毛女》、《九件衣》两个剧目，由郭永锡率队下农村，为翻身的农民演出。这两个戏为当时正在进行的土地改革运动起到一定的宣传鼓动作用。在唐寨演出《白毛女》时，农民群众群情激愤，纷纷跳上台，把扮演黄世仁的柏松山和扮演穆仁智的王君敬一顿痛打，后经当地区委干部上台才得以制止。1952年5月，剧社更名砀山县人民剧团。1958年由蚌埠专区接管，改为蚌埠专区梆子戏剧团，迁驻蚌埠。

黄义长班　职业庐剧班社。建于1949年冬。班主黄义长。班址巢县。建班时在裕溪口。主要演员有盛玉兰（花旦）、苏秀英（花旦）、方玉霞（花旦）、陈荣海（小生）、翟召旺（小生）、徐家前（丑）、姚德贵（反串）、庄兴碌（反串）等。实行厘头分帐制，服装行头均由黄义长一家投资。保留剧目有《三请樊梨花》、《天宝图》、《休丁香》、《孟丽君》、《狸猫换太子》、《蓝桥担水》、《小放牛》等。1950年5月，由于裕溪口一带农忙，黄班便 赴巢县城演出，改名德胜班。同年下半年，全体演职员吃大伙，不分帐，积累资金。次年春天造了一座四、五百平方米的草棚剧场。在这座剧场里他们演出了《白毛女》、《九件衣》等现代剧目。还配合镇反运动，就地取材，创作演出了现代戏《枪毙刘汉章》，受到巢湖行署和各界的关注。1953年，改组为巢县大众庐剧团。

宿县地区泗州戏剧团　全民所有制。建于1950年11月，当时名滁县专区泗州戏人民剧团（集体所有制），前身是嘉山县明光镇的泗州戏李如道班、张圣贤班、许步俊班等。1952年被安徽省文化局列为泗州戏三个（宿县、滁县、蚌埠）重点剧团之一。1958年6月，与宿县专区泗州戏劳动剧团合并为蚌埠泗州戏剧院二团。1961年因行政区划变动，恢复

为宿县专区泗州戏剧团。"文化大革命"中大部分人员被迫改行到农村、工厂。1978年改行人员归队，剧团恢复。全团七十人左右，先后担任团长的有李如道、马传典等，编剧丁文保，导演王晓东、饶宏钊，音乐设计张立新、刘乐山，主要演员周凤云、何兰英、张立本、张圣贤、蒋荣花、王宝莲、苏婉琴、任士凤、荣爱坡等。

建团以来计上演大、中、小型剧目二百余出。其中，经常演出的剧目有《四平山》、《盘山》、《鲜花记》、《鱼篮记》、《四告》、《点兵》、《大书观》、《丝绒记》、《马古驴换妻》、《樊梨花》、《杨八姐救兄》、《三踷寒桥》等传统戏，《李双双》、《社长的女儿》、《韩香梅》等现代戏，以及小戏《拾棉花》、《卖甜瓜》等共五十余出。1954年，该团参加安徽省代表团赴上海出席华东戏曲观摩演出大会，和蚌埠市泗州戏剧团联合演出《拾棉花》等，共获四项奖。1956年，《闹莱园》、《女社长》两剧参加了安徽省首届戏曲观摩演出大会，共获六项奖。1957年4月，该团参加安徽省庐剧、泗州戏赴京汇报演出团去北京演出《樊梨花》等九个整理传统剧目。5月6日，《思盼》参加在怀仁堂为国家领导人举办的专场演出。在京演出期间，艾芜、戴不凡等在《光明日报》、《北京晚报》相继撰文评论，予以热情的鼓励。1958年4月，参加泗州戏《拾棉花》艺术片拍摄。1959年《拾棉花》剧组参加安徽省庆祝建国十周年演出团，公演于北京、上海、天津、济南等地。1960年3月，派员随安徽省各界人民福建前线慰问团前往海防前线演出。同年9月，选派四十余人带着《杨八姐救兄》等十几个剧目赴新疆慰问支边青年和少数民族，历时三个多月，行程两万余里。1975年7月，《深山问苦》进京参加全国现代戏调演。1979年1月，现代戏《摔猪盆》参加了安徽省向建国三十周年献演节目调演，共获五项奖。同年5月，该剧进京参加建国三十周年献礼演出，又获两项奖。

徽州地区徽剧团　全民所有制，建于1951年5月，当时名休宁县群乐徽剧团。1957年改名休宁县徽剧团，属集体所有制。1959年调往芜湖，改名芜湖专区徽剧团，并转为全民所有制。1961年4月，徽州、芜湖两专区分开，改名徽州专区徽剧团，团址屯溪。1964年撤销。全团六十人左右，先后担任团长的有汪云廷、姜廉臣等，主要演员汪云廷、项少轩、程秋桂、史双奎、左俊鹏、程观顺、云晓霞、蒋兰英、邱富英等，乐师章雪如、鼓师穆观炎。

五十年代，该团挖掘整理演出了《借靴》、《醉打山门》等四十多个徽剧传统剧目，还演出了《兄弟参军》、《童养媳翻身》、《提高警惕》、《九件衣》、《白岳歼敌》等一批现代戏。1954年，该团参加了安徽省代表团赴上海出席华东戏曲观摩演出大会，演出《醉打山门》、《凤凰山》、《借靴》，获荣誉奖。其中《借靴》一剧被收入《华东戏曲会演剧目选集》。1959年，该团的《水淹七军》、《穆桂英》、《三岔口》参加了安徽省向建国十周年献演节目调演。同年，确定了以教学为主、演出为辅的办团方针，着重培养徽剧艺术事业接班人。为此，增加学员名额，从严进行训练。该团演员大部分都是徽剧老艺人，功底扎实，他们对学员要求严格。经过他们三年的严格训练，培养了陈林、叶金、宋水银、王都、凌长安、王千金、汪富莲、张小瑜、吴艳芳、李娜、章美珠、方桂元、朱秋云、刘金保等。能演出《水淹七军》、《昭君出塞》、《凤

凰山》、《借靴》、《双下山》、《水斗》、《断桥》、《快活林》等二十多出徽剧传统戏。1961、1962两年，先后到歙县、休宁、祁门、黟县、绩溪、旌德以及邻省，邻地、市演出，受到赞誉。该团撤销后，部分青年演员和教师并入徽州地区京剧团，部分老艺人遣散回乡。

安徽省庐剧团 全民所有制，建于1951年6月。前身为合肥平民剧社。该社由庐剧费家班、丁家班、吕家班于1949年初合并组成。1951年6月26日，合肥市政府把该社移交皖北行署文教处。文教处为试行改革，积累经验，指导全省地方戏改革工作，乃建该团。初名皖北地方戏实验剧场、皖北地方戏实验剧团。以后陆续改称安徽省地方戏剧团、安徽省倒七戏剧团。1955年定名安徽省庐剧团。1969年8月，该团改隶合肥市，与合肥市庐剧团合并。全团一百三十人左右，先后担任团长、指导员的有王祥珍、黄宁、胡士楠等。主要演员王本银、丁玉兰、孙邦栋、鲍志远、王鹏飞、陈庭榜、费广根、李凤英、董光裕、徐文静、陆玉琳、李昌霞、董思昭等。主要编剧有金全才、董泗珠、赵鸿、赵宗绵、邵鹤群、陈次方等，导演有靳怀刚、陈仲、龚维毅、尹建明、席绪伦等。作曲张嘉明、沈执、周儒松、王柏龄、何合浓等。舞台美术有王淼、张志、郑伊农、张良安、李之冬等。其中，有来自皖北文艺干校，皖北实验文工团，滁县、巢湖、阜阳等地区文工团，上海音专、南京音专等单位的新文艺工作者二十余名。

建团初期，新、老文艺工作者相互学习，相互补充，在“改人、改戏、改制”的精神推动下，1952年演出的移植剧目《梁山伯与祝英台》使庐剧焕然一新。《十八里相送》一曲尤为脍炙人口。这项全面改革的成果对全省的戏改工作起到积极的推动作用。受其影响，省内庐剧流行地区先后建起了二十多个市、县级庐剧团。继后接连演出了《罗汉钱》、《白蛇传》、《宝莲灯》等优秀移植剧目。至“文化大革命”前，共移植演出兄弟剧种剧目三十余出，其中《秦香莲》、《半把剪刀》、《江姐》等十余出列为本团保留剧目。1953年以后，为了继承和发展庐剧艺术传统，该团曾邀请东、西两路庐剧艺人张金柱、王业明、戴志森等与团内专业人员合作，口述记录了庐剧传统剧目二百多个，约请并组织团内外剧作家整理、改编传统剧目和创作现代题材剧目共一百五十多个，其中多数由出版社出版，或在省内外刊物上发表，并流传到各地剧团、业余剧团演出。同时搜集、整理了一批传统唱腔和创作的新唱腔。其中由出版社出版的有《庐剧音乐》、《庐剧唱腔选》、《庐剧革命现代戏唱腔选》、《杜鹃山主旋律乐谱》等。还曾办过《映山红》杂志，刊载庐剧艺术研究文章和剧本，组织过有关专业人员探讨庐剧源流问题。



1954年，该团随安徽省代表团赴上海参加了华东区戏曲观摩演出大会，演出《借罗

衣》、《讨学钱》、《打芦花》、《打桑》、《观画》、《打灶》等整理的庐剧传统剧目，获两项演出奖，两项音乐改革奖，七项演员奖。1956年，该团参加了安徽省首届戏曲观摩演出大会，演出整理的传统剧目《双丝带》、创作现代剧目《李华英》，创作、导演、表演、舞台美术、作曲、演奏、乐师等各部门共获二十五项奖。1957年，与泗州戏剧团共同组成安徽省庐剧、泗州戏赴京汇报演出团在北京演出了《休丁香》、《借罗衣》、《打芦花》、《乌金记》、《双丝带》等剧并为国家领导人在怀仁堂举办专场演出。主要演员丁玉兰应国务院邀请，参加了欢迎伏罗希洛夫的“五一”国宴并登上了天安门观礼台。1958年，创作剧目《牛郎织女笑开颜》参加了安徽省第二届戏曲观摩演出大会。该剧于第二年由出版社拍成画册出版。1959年，整理传统剧目《双锁柜》、《花绒记》、《花园扎枪》，参加了安徽省向建国十周年献演节目调演。自建团至“文化大革命”前夕，该团演出活动相当繁荣，除参加上述会演、调演活动外，还八次为来安徽视察或其他工作的国家领导人举办招待演出会，两次先后参加全国人民慰问中国人民解放军代表团、安徽各界人民代表团赴福建海防前线、边疆慰问演出。既在省内和邻省各市巡回，又常年深入到水利工地、厂矿、县以下农村乡镇、军营坚持为工人、农民、战士演出。1959年以后，演职员还自背背包、服装、道具、灯光器材，爬山涉水到边远的山区、乡村演出，足迹遍及大别山区、江淮两岸、巢湖周围。

1953年10月，省文化局在该团进行艺术总结，以行政方式处理文艺问题，批判剧团领导人黄宁和少数业务干部，所谓在上演剧目、分配角色、艺术创作上“以新代旧”倾向，以及搞所谓“独立王国”、“小宗派”活动。这些同志被陆续调离剧团。

安徽省坠子戏剧团　全民所有制。建于1952年1月，当时名萧县曲艺实验剧团（集体所有制）。1958年由蚌埠专区接收，改名蚌埠专区曲艺实验剧团。1959年2月27日扩编为安徽省坠子戏剧团，归蚌埠专区代管。1961年，因行政区划变动，改由宿县专区代管。“文化大革命”期间，该团大部分人员下放农村，留十八人与宿县淮北花鼓戏剧团部分人员合并，组成宿县毛泽东思想文艺宣传队。1970年10月，该团撤销建制。1978年4月恢复。全团约七十人。1980年宿州设市，划为市管。先后担任团长的有杜庆祥、刘元芝、左玉思等。主要编导有张在田、陈元孝、王兴洁等。主要演员有陈元萍、徐云英、孙秀荣、朱月梅、张龄、张立峰等。

五十年代，该团创作和整理的《小菜园》、《白云五女》、《小包公》三个剧目，先后分别参加了1956年安徽省首届戏曲观摩演出大会、1958年安徽省现代戏调演和1959年安徽省向建国十周年献演节目调演。六十年代，该团长期深入淮北、淮河沿岸和豫东、苏北、鲁南等地广大农村演出。1965年10月，《解放日报》、《文汇报》、《人民日报》先后以《在和农民结合的道路上》、《高标准的剧团》、《安徽省坠子戏剧团全心全意为人民服务，坚持把演出重点放在大队和生产队》为题，记述该团在淮北参加社会实践的情况。1962年2月10日，1966年2月12日、2月9日，《安徽日报》又先后发表了《演革命戏、做革命人》、《革命的剧

团》两篇社论和《安徽省坠子剧团在农村扎根，受农民欢迎》的报道，高度评介了该团深入农村的演出。

濉溪县泗州戏剧团　集体所有制，建于1952年4月，当时名濉溪县民艺剧团。前身是濉溪县文化馆于1951年举办的民间戏曲艺人训练班。建团之初，物质条件极差，连当地废弃的东岳庙里神像披的三件破蟒袍，也被剥下来当戏剧服装使用。经过三年的努力，扩大了队伍，增添了设备，成立了乐队，使剧团初具规模。1957年定名为濉溪县泗州戏剧团。1971年剧团撤销，大部分演职员下放到农村安家落户，部分转至商业部门。1979年11月恢复建制。全团五十余人，团长王兆荣、董超，导演饶洪钊，主要演员吴学勤、魏胜云、王素梅、赵天玉、张孝友等。这个团注意演员素质的提高，也注意邀请团外知识分子和本团老艺人合作，挖掘泗州戏传统剧目并创作新剧目，以丰富舞台演出。1953年、1954年剧团办了两年识字班。1956年魏胜云主演的本团整理传统剧目《打孟良》，参加了安徽省首届戏曲观摩演出大会，共获三项奖。1957年，他们挖掘整理的传统剧目《樊梨花》，由安徽省庐剧、泗州戏赴京汇报演出团带到北京，魏胜云、王素梅、饶洪钊（执行导演）随团参加演出。5月2日，魏胜云在中南海怀仁堂参加招待演出。1958年创作的现代戏《淮北春雷》，参加了安徽省第二届戏曲观摩演出大会，1959年又参加了安徽省向建国十周年献演节目调演，还上演了整理改编传统剧目《四告》，在省内产生一定的影响。同年，中央新闻纪录电影制片厂来淮北拍摄大型纪录片，该团曾以演出《淮北春雷》场面参加拍摄。1960年，曾带着《樊梨花》、《四告》、《打孟良》、《吵年》等剧目在河南省巡回演出，几乎场场客满。1956年至1959年间，吴学勤在蚌埠参加了省文化局组织的泗州戏挖掘记录小组工作，口述了《吕蒙正赶斋》、《樊梨花》、《小南堂》、《吵年》等二十多个剧目。1980年办了泗州戏艺术培训班，选拔演员充实恢复后的泗州戏剧团。

天长县扬剧团　集体所有制，建于1952年。当时名炳辉县改进扬剧团，以张二牛扬剧班社为基础，吸收江苏扬州、六合部分扬剧艺人组成。1953年改名炳辉县维扬改进扬剧团，1955年改名炳辉县扬剧团，1960年炳辉县恢复天长名，剧团也改为天长县扬剧团。1968年改为天长县文工团，1977年恢复扬剧团名称。全团五十余人。先后担任团长的有王建民、吴士全、陈万里等，主要演员有陈佩霞、吴艳秋、岳佩峰、陈宏杏、褚寿朋、顾金凤、曹昶、刘巧英、陶正文等。这个团重视剧目创作工作。1956年整理改编传统剧目《兰娘》，参加了安徽省首届戏曲观摩演出大会并获奖。1959年改编古代戏《河神娶妇》，参加了安徽省向建国十周年献演节目调演。1965年创作的现代小戏《五个工分》（后改名《女记工员》），曾两次参加了滁县地区戏曲观摩演出大会。同年，创作小戏《新苗》、《送书人》，参加了1965年安徽省现代戏调演。1970年创作小戏《两份图纸》和儿童剧《天天向上》，参加了安徽省同年举办的现代戏调演。1978年创作现代小戏《男婚女嫁》、《三妯娌》和《选种》，参加地区会演并获奖。1980年改编的连台本戏《济公传》公演，先后十几个剧团前来观摩并

移植演出。他们还采用“南戏北演、北戏南演”的办法丰富舞台演出剧目。先后移植了泗州戏剧目《杨八姐救兄》、坠子戏《小包公》等。也将扬剧剧目带到北方去演出。

灵璧县泗州戏剧团　集体所有制，建于1952年6月，当时名灵璧县大众剧团。前身是程怀轩等四个拉魂腔艺人夫妻班为主的几个班社联合组成的泗州戏民间职业剧团。1956年以后，新渔剧团、灵璧县文工队、灵璧县水利文工团先后并入，改名灵璧县泗州戏剧团。1968年，大部分人员下放，只留十八人，又先后改名为灵璧县东风文工团、灵璧县文工团。1970年以后，下放人员陆续回团，1979年恢复今名。全团四十人左右。先后担任团长的有孙献芳、徐捷等，主要演员有马素珍、金士元等。

该团始终保持为广大农民演出的传统。为适应农村演出，舞台美术人员毕玉良、毛顺发根据河南省鄢陵县剧团经验，研制出适应农村无电无场地演出的小灯具和钢管活动舞台，受到安徽省、宿县地区和灵璧县文化部门的表彰和奖励。中央电视台于1977年4月来灵璧县为该团拍摄电视新闻，题为《灵璧县文工团农村演出片断》。同年5月23日《安徽日报》第三版发表了该团党支部文章，题为《纪念延安文艺座谈会讲话，认真为工农兵演出》。当晚安徽电视台重播了中央电视台为该团拍摄的新闻报道。1979年，该团参加了安徽省向建国三十周年献演节目调演，演出创作小戏《七月寒》，获三项奖。

蚌埠市泗州戏剧团　全民所有制，建于1952年8月。当时名蚌埠市淮光泗州戏剧团，属集体所有制。前身是李宝琴、霍桂霞、袁玉清等分别领衔的几个泗州戏班社组成的民间职业剧团。1956年改为蚌埠市泗州戏剧团并转为全民所有制。1958年改为安徽省蚌埠泗州戏剧院一团。1959年改为安徽省泗州戏剧团，仍由蚌埠市代管。1966年“文化大革命”开始，剧团瘫痪。不久，大部分人员下放农村插队落户或转业进工厂。1970年恢复建制，改用今名。全团六十人左右。先后担任团长的有高介忠、李长乐等，主要演员李宝琴、霍桂霞、袁玉清、魏广云、丁桂钧、吴之兴、陈金凤、包桂珍等，主要编剧有完艺舟、王建新、刘明龙、向红、陈汉英等；导演有张力、蒋炳廉、李枝平等，作曲有石厉生、徐扬、金保栋等。

建团以来该团上演整理、改编、创作和移植剧目共二百余出，其中《三踣寒桥》、《杨八姐救兄》、《拾棉花》、《走娘家》、《卖甜瓜》、《小女婿》、《李双双》、《诉堂》、《宝山相亲》、《十五贯》、《打干棒》等五十余出为剧团保留剧目。1952年赴上海演出现代戏《小女婿》，受到欢迎。上海唱片社为该剧灌制了选段唱片。1954年，参加安徽省代表团赴上海出席华东区戏曲观摩演出大会，演出《拾棉花》、《打干棒》、《拦马》和《结婚之前》，演出获多项奖，李宝琴、霍桂霞获演员一等奖。1956年参加安徽省首届戏曲观摩演出大会，演出现代戏《乱头火柴》，获四项奖。1957年参加安徽省庐剧、泗州戏赴京汇报演出团，演出整理传统剧目《三踣寒桥》、《拾棉花》、《走娘家》等。5月6日，《打干棒》在怀仁堂参加为国家领导人举办的专场演出。夏衍、田汉、周贻白等为该团举办或主持学术讲座、座谈会，梅兰芳在家里接待了泗州戏剧团主要演员，周扬、赵树理、姚雪垠等分别在《人民日报》、《戏剧报》上撰文评

介，新华社也发表了消息、评论、照片和速写。《拾棉花》剧组的彩车参加了这年“五一”天安门广场的游行。李宝琴、霍桂霞应邀参加了观礼，李宝琴还出席了宴请苏联部长会议主席伏罗希洛夫的盛大国宴。1958年参加了安徽省第二届戏曲观摩演出大会，演出《两面红旗》。同年，《拾棉花》由安徽电影制片厂摄成戏曲艺术片。在此期间，安徽省文化局会同蚌埠、滁县、宿县文化局联合组成泗州戏编辑小组，委派完艺舟、刘明龙负责，和该团泗州戏艺人及其他各路艺人合作，历时三年，记录、校订、出版了《泗州戏传统剧目汇编》，其中大部分剧目由该团试演或公演。对老艺人的唱腔、舞蹈和其他表演艺术也作了录音、拍照、记录整理。1960年，随安徽省各界人民福建前线慰问团前往海防前线演出，共演出传统和现代优秀剧目十出，观众达七万一千多人次。1963年，改编剧目《李双双》赴合肥为中共安徽省委三级干部会议演出。“文化大革命”期间，该团所积累的艺术档案损失殆尽。1975年在极端困难的条件下还为淮北矿务局所属各矿慰问演出四十五天、七十八场，观众达十万人次以上。此外，还为来安徽视察的国家领导人举办过多次招待演出。1980年，为解决泗州戏后继乏人问题，招收三十名学员，成立蚌埠市泗州戏艺术培训班，系统训练，毕业后再并入团内。同年12月，该团率先试行责任制，以取得经验，推广全市。

宁国县皖南花鼓戏剧团　集体所有制，建于1952年9月。先后担任团长的有邹全贵、王道成等，主要演员蔡秀云、傅安华、徐建华、王涛、余次凤等，全团五十余人。1953年春，安徽省文化局派时白林、权学良、卜炎、周泽源、牛维新五人来团指导戏改、音改工作。之后，团里组织有关专业人员和老艺人合作对《大清官》、《荞麦记》等大、小六十多个传统剧目进行了记录整理，其中，《诓令》参加了1956年安徽省首届戏曲观摩演出大会并获奖。他们还重视现代剧目的创作和演出，先后移植演出了《血泪仇》、《小二黑结婚》、《丰收之后》、《南海长城》、《霓虹灯下的哨兵》等。本团创作演出的现代剧目中有七个分别参加了1956年以后安徽省所举办的六次有关会演、调演。其中，《摘南瓜》、《两个饲养员》、《金竹岭》、《畲山情》等剧或获省级专项奖，或由安徽人民广播电台、中央人民广播电台播放片断，或出版，或由安徽电视台摄成戏曲电视剧。《夺车》一剧也被推荐为参加全国调演的预选剧目。1982年，徐建华参加《春嫂》剧组，饰春嫂一角，参加了全国调演并为中国共产党第十二次全国代表大会演出。1960年6月，他们沿长江中下游巡回演出，在武汉与广西壮族自治区歌舞团相遇，相互交流了《扫花堂》、《刘三姐》的排演情况。

蚌埠市梆子戏剧团　全民所有制，建于1952年，当时名蚌埠市淮声豫剧团，属集体所有制。前身是民国三十五年(1946)由山东流动至皖北的张昌贵梆子戏班社，1949年5月在凤台与当地班社合并，同年9月应蚌埠市世界大戏院邀请来蚌埠演出。1951年1月参加了蚌埠市艺人新戏曲演出竞赛，李香英主演了《洞庭英雄》，获一等奖。半年后淮河泛滥，该班流动至徐州。1952年由蚌埠市文教局派员前去接回，组建成团。1956年改名蚌埠市豫剧团并转为全民所有制。1961年始用今名。全团八十人左右，先后担任团长的有余文

俊、刘录祥等，主要编导有黄敬坤、毛然，作曲石历生等，主要演员有李香英、罗兰梅、徐凤云、张玉珍、朱巧云、高金标、张玉生、曹立凤、罗秀芝等。该团以淮北平原和淮河两岸为演出活动基地，也经常流动到豫东、鲁南、苏北一带。上演的本团创作剧目有《何其宾不忘本》、《女飞行员》、《空花轿》、《闹桃园》、《绿霞女》、《小厂大路》等，移植剧目有《社长的女儿》、《王秀鸾》、《血泪仇》等。其中，《绿霞女》参加了 1956 年安徽省首届戏曲观摩演出大会，共获四项奖。《小厂大路》数次参加安徽省有关现代戏曲调演。《空花轿》成为长期保留的优秀剧目，曾由安徽人民出版社出版，省内外不少剧团移植演出。移植剧目《血泪仇》在六十年代初期曾连续满座二百余场。

安徽省黄梅戏剧团　全民所有制，建于 1953 年 4 月。当时人员主要来自三个方面：安庆市及安庆地区各县黄梅剧团的部分主要演员和乐队演奏员；原安徽省文艺工作团的干部、导演、音乐工作者和青年演员；安庆地区各县文化馆及业余剧团的演员。以后陆续调入安徽艺术学校和安徽黄梅戏学校的毕业学生，使艺术力量不断更新。该团现下属两个演出团，共有演职员一百九十八人。先后担任团长的有闵人、吕波、赵夫征、王文锡、蓝天、田瑛等。主要编导有陆洪非、丁式平、陈望九、乔志良、李力平、王冠亚，作曲时白林、潘汉民、方绍墀、王文治、王文龙，舞台美术王士英等。主要演员严凤英、王少舫、潘璟琍、张云凤、胡遐龄、王少梅、丁紫臣、马兰、黄新德、吴琼、陈小芳等。





从建团之初便鼓励团内知识分子认真发掘传统，向传统艺术学习，在此基础上支持他们勇于创造的积极性，支持他们同演员合作以促进黄梅戏的推陈出新。多年来，运用改造、吸收、创新等艺术手法丰富并提高了黄梅戏艺术的表现力。经过整理、改编、新排的优秀传统剧目《天仙配》、《女驸马》、《罗帕记》、《打猪草》、《夫妻观灯》等均因之成为优秀保留剧目，广为流传，常演不衰。还经常移植上演其他剧种的优秀剧目，如《春香传》、《打金枝》、《碧玉簪》、《荔枝缘》、《红楼梦》、《刘三姐》等。

该团艺术革新与剧目建设卓有成就。《天仙配》在 1954 年华东戏曲观摩演出大会上曾获得优秀演出奖、音乐演出奖、剧本一等奖、导演奖、乐师奖和奖状。《夫妻观灯》获演出奖。《打猪草》获剧本二等奖。主演以上剧目的演员分获各级演员奖。其中，严凤英获演员一等

奖，她不断吸取昆剧、京剧、话剧的表演艺术，使黄梅戏的表演和音乐有所丰富和发展。她唱腔明朗流畅，音色优美，吐字清楚，独具一格。王少舫也获得演员一等奖，他表演上着重刻画人物心态，善于把其他剧种之长糅合到黄梅戏的表演和唱腔中，所塑造的董永形象至今仍是该团演员学习的楷模。获得演员一等奖的还的潘璟琍，她在《夫妻观灯》中饰王妻，由于她善于继承传统，运腔吐字有浓郁的安庆地方风韵，演唱有刚柔相济之美，因而大受欢迎。总计，历年来全团有五十六人荣获各类奖三十一项。1960 年被评为先进集体，出席安徽省及全国文教群英大会。从 1955 年起先后拍摄了《天仙配》、《夫妻观灯》、《春香闹学》、《女驸马》、《牛郎织女》、《槐荫记》等黄梅戏艺术片。电影《天仙配》还曾获文化部颁发的 1949 至 1955 年优秀影片奖。

艺术革新也带来演出活动的繁荣。除在本省百分之八十以上的市、县演出外，还曾应邀到全国各地巡回演出，足迹遍及东北、华北、华东、中南等十九个省、市、自治区。先后五次赴京演出，四次专程为中共第八次代表大会和中央全会演出。1953 年曾参加全国第三次赴朝慰问团到朝鲜民主主义人民共和国慰问中国人民志愿军和朝鲜军民，1957 年为驻守广东、福建两省沿海的中国人民解放军作为期两个月的演出（见图），1979 年到广西为抗越自卫战前线的中国人民解放军作慰问演出，1981 年赴香港演出，受到观众热烈欢迎，文化部曾对该团的剧目艺术质量和演出作风提出表扬。



“文化大革命”中该团的艺术创造陷于停滞，著名黄梅戏表演艺术家严凤英和丁永泉相继被迫害致死，使该团蒙受巨大损失。中国共产党十一届三中全会以后才逐步恢复生机。除对保留剧目《天仙配》、《女驸马》、《罗帕记》进一步修改并重新排演外，还移植上演了《春草闯堂》、《哑女告状》、《五女拜寿》等剧。1982 年编演神话剧《龙女情》也获得成功。通过这些剧目的艺术实践，又培养了一批中青年演员。

滁县专区凤阳花鼓戏剧团　集体所有制，建于 1953 年，1954 年解散。全团二十余人，负责人陈坦、刘乐山，主要演员李熙、乔成、欧培生、阙朝阳等。建团之时，该剧种已濒于灭绝，建团之后又因不能自立而解散。在短短的一年时间里，该团还挖掘了四十余出凤阳花鼓戏剧本，其中《小隔帘》收入《中国地方戏集成·安徽省卷》，《王丁保借当·闹楼》于 1962 年由安徽文艺出版社出版。

巢县庐剧团　集体所有制，建于 1953 年，前身是庐剧得胜班，当时名巢县大众庐剧

团,1954年改名巢县庐剧团。1960年,巢县柘皋庐剧团并入。1969年,全团下放三分之二人员,仅留一支二十人的青年演出小分队。先后命名巢县革命庐剧文工团、巢县京剧团等。1976年恢复庐剧团建制。全团七十人左右,先后担任领导职务的有李乐群、秦道善等,主要演员李道周、郑静荣、张芜茵、王克伟、陈福锦、徐家前、马长才、宋忠武、曹明胜,导演毛明玉,作曲石云等。自1956年安徽省首届戏曲观摩演出大会起,该团有八个创作剧目先后参加了安徽省举办的有关调演和观摩演出大会,包括1954年在华东获得的演员奖在内,共有十三人获得十二项奖。其中《陷巢州》曾三次赴省为建国十周年、三十周年和安徽省县委工作会议演出。主演李道周的演唱既有奔放的气势,又有水乡甜软的柔情,形成了独有的艺术风格。唱段由安徽省人民广播电台录音播放,深受听众喜爱。

安徽省皖西庐剧团　全民所有制,建于1953年5月,团址六安。1972年改为皖西文艺工作团,1978年恢复今名。全团一百一十人左右,先后担任团长的有胡清远、费广庚等,主要演员武克英、汪宏云、孙自婵、陈其英、梁春贤、王林等,主要编导胡益林、徐卓、刘家芝,作曲谢敏、吴正明,舞台美术彭以慈等。

该团为西路庐剧代表,建团以来计演出大、中、小型剧目三百九十多出,其中本团挖掘整理、移植改编和创作的剧目有五十七出。1954年整理的《借罗衣》参加了华东区戏曲观摩演出大会,后与安徽省庐剧团合作拍摄成影片,收入《安徽戏剧集锦》。1956年整理的传统戏《杨金花夺印》和创作改编的现代戏《走向胜利》,参加了安徽省首届戏曲观摩演出大会,分别获演出和导演三等奖。1958年创作的现代戏《程红梅》,参加了安徽省第二届戏曲观摩演出大会,并于1960年赴京参加全国十个现代戏观摩演出。同年,《程红梅》剧组先后到新疆、福建作慰问演出。1964年刘伯承视察皖西,看了该剧后评剧赠言:“生而不死,险而不绝。”1959年至1966年先后创作上演了《斗龙岗》等,有的参加了安徽省和六安地区分别举办的调演活动。1981年创作的现代戏《妈妈》,参加了安徽省1981年戏曲观摩演出大会并获奖,还由安徽电视台拍摄成电视片,中国唱片社也为该剧灌制了唱片。1982年,《妈妈》剧组赴京为中国共产党第十二次全国代表大会演出。

芜湖市越剧团　全民所有制,建于1953年8月。当时名芜湖市火星越剧团,属集体所有制性质,前身是江苏南京的新声越剧团和群艺越剧团。1956年2月10日改名芜湖市越剧团并转为全民所有制。1966年解散,1978年恢复建制。全团六十人左右,先后担任团长的有汪润秋、叶素琴、林德钧等,主要演员范忠红、叶紫、七岁红、李燕娟、陈红娟,导演陶仁煦,作曲胡江非、冯金昌,舞台美术张堃安等。从建团至1966年,共上演剧目五十六个,演出活动遍及江苏、浙江、湖南、湖北、江西、山东、河南、河北、辽宁、上海等省市的大、中城市。1956年,以《晴雯》、《渔樵会》参加了安徽省首届戏曲观摩演出大会,共获九项奖。1959年,剧团开展技术革新,舞台美术设计张堃安改革设计了一景多用,一物多用的七巧道具、八搭布景。1960年该团被评为全国“三八”红旗单位,张堃安被评为全国先进工作者,同年

6月，赴京参加了全国文教群英会。1981年，该团赴沪演出，上海越剧院学馆派员辅导该团新招收的学员。同年，上演创作剧目《珠玉丝》，获市创作奖。

滁县地区京剧团　全民所有制，建于1954年。前身是中国人民解放军川西军区政治部文工团三队，1952年调中国人民志愿军六十军，编为政治部文工团二队参加抗美援朝。入朝十个月，演出一千七百余场，行程一万五千公里，十一人荣立三等功。1954年集体转业到滁县，定名滁县专区京剧团。后因行政区划变动，一度与宿县京剧团合并，改称蚌埠专区京剧团。全团七十人左右，先后担任团长的有赵韵声、黄乐山、刘宝元等。主要演员有刘宗台、冯忆梅、王月娟、赵帼贞、严逸之、刘淑琴、朱桂兰、吕琪、陈少鹏、王晓东等。

该团历年演出传统戏一百四十九出、新编古装戏四十二出、新编历史剧二十二出、移植剧目九出、现代京剧四十五出。其中，参加华东区调演的有现代京剧《渡江第一船》，参加1956年安徽省首届戏曲观摩演出大会的有《察丕岭》，该剧共获十一项奖。以后参加安徽省各届观摩演出大会和调演的创作剧目，还有《台湾来的女客》(后改名《五一前夜的战斗》)、《华佗》、《郑成功》、《武阳山下》、《三代人》等。《三代人》一剧曾作晋京调演的预选剧目，副省长陆学斌看后，特邀赴省会合肥公演并主持召开了座谈会，参与研究具体的剧本修改方案。此外，创作剧目《长岭春晨》、《吴敬梓》、《塔山风雷》等，还参加了滁县地区各届调演和戏曲观摩演出大会。

该团重视艺术改革、继承创新，善于运用京剧传统程式来表现现代生活。1958年，演出《台湾来的女客》，创造性地运用虚拟动作，表现公安战士骑马追踪的形象，不但形似，而且神似，受到观摩者的赞扬。1965年，创作剧目《渡江第一船》参加华东六省一市京剧调演，由于较好地运用了京剧武打和程式表现解放军战士的行进、战斗场面，恰到好处地运用京剧曲牌和锣鼓烘托战斗气氛，受到大会一致好评，并作为继承、创新的经验向各省队介绍推广。为适应青年观众的欣赏要求，在加快演出节奏方面又作了新的尝试，比如保留传统伴奏三大件，使用电声乐队，变光换景不闭幕，演现代戏不用韵白等。

该团演出活动区域主要在皖东、皖南、苏北、上海和浙江、江西、湖北、湖南、山东等地。

阜阳地区曲剧团　全民所有制，建于1956年2月。前身是界首县新生曲剧团、临泉县共和曲剧团和临泉县迎仙区文工队。1957年移交阜阳县管理。1959年改为安徽省曲剧团，由阜阳地区代管。1970年撤销，1973年恢复建制，仍用今名。全团七十人左右，先后担任团长的有蒋华池、解正汉、李仁辅等，编导李省三、林汇川，作曲赵鹏宾、韩俊鹏，主要演员郭立仙、蒋华池、李治国、钟国举、王景轩、杨玉凤、李培华、刘素华、葛腾海等。

1954年，该团参加安徽省代表团赴上海出席华东区戏曲观摩演出大会，演出本团整理传统剧目《云楼偷诗》和《花亭会》，共获四项奖。郭立仙主演了这两个戏，她在安徽阜阳方言的基础上吸收说唱艺术，形成安徽曲剧的特色，从而获得演员二等奖。1956年，在安徽省首届戏曲观摩演出大会上，该团演出了整理传统剧目《避尘帕》、《三哭殿》，共获十项

奖。1958年，该团整理演出的传统戏《陈三两》，参加了安徽省第二届戏曲观摩演出大会。同年，去芜湖为毛泽东主席演出。之后，省委领导传达毛泽东的意见：陈三两原名叫李素萍。因此，将剧名改为《李素萍》。1959年向建国十周年献演时，该团整理演出了传统戏《访松江》、《阎家滩》，重演了《李素萍》。北京献演归来，即赴新疆慰问演出，历时五个月。1963年至1965年，该团创作演出了现代戏《新嫂子》等。赵鹏宾、韩俊鹏对曲剧音乐进行了革新，一些唱段至今为曲剧爱好者所传唱。

安庆市黄梅戏剧院一团　全民所有制，建于1956年2月。前身是民众、胜利两剧院。1949年初，丁永泉为首组成丁班，桂月娥为首组成桂班，1951年严凤英又另组严班。同年，丁班改组为民众剧院，1952年桂班与严班合并组成胜利剧院(后桂月娥参加了铜陵县黄梅戏剧团)。1956年民众、胜利两剧院分别改为安庆市黄梅戏一团、二团。在此期间，主要演员严凤英、王少舫、丁永泉、潘璟琍等先后调往安徽省黄梅戏剧团，又抽调五十余人支援西藏，于是一、二两团便于1958年合并为安庆市黄梅戏剧团。1969年解散。1973年安庆市文工团内组成黄梅戏剧队。1978年恢复市黄梅戏剧团建制。1982年，安庆市黄梅戏剧院成立，该团为其所辖，更名为安庆市黄梅戏剧院一团。全团一百一十人，先后担任团长的有马兆望、孙勇等，主要演员有田玉莲、丁同、斯淑娴、罗爱文、张谷芳、周旭春、谢应龙、郭幼华，主要编导罗爱祥、周考如，作曲程学勤、苏立群，舞台美术蔡春山。

从1951年起，该团便组织团内外文艺工作者积极抢救黄梅戏遗产。先后挖掘、记录传统剧目四十三出，经整理改编演出的传统剧目二十四出。演出本市、本团创作剧目二十七出。为丰富舞台演出，还移植兄弟剧种优秀剧目四十八出，演出现代剧目三十余出。曾先后七次参加安徽省举办的观摩演出大会和调演，两次参加华东区戏曲观摩演出大会和调演，两次赴京参加全国调演。1952年，原民众、胜利两剧院参加安徽省部分地方戏曲观摩演出团赴上海汇报演出，《路遇》、《打猪草》、《柳树井》等剧获得好评，贺绿汀、张拓、程芷等分别在1952年11月15日、16日的《大公报》和《文汇报》等七家报刊上撰文予以肯定。1954年，部分演员参加安徽省代表团出席华东区戏曲观摩演出大会，配合安徽省黄梅戏剧团演出《天仙配》等，并获两项奖。1956年参加安徽省首届戏曲观摩演出大会，演出《泉边上的爱情》、《二龙山》、《鱼网会母》等四个戏，共获二十七项奖。1959年《洪波曲》参加安徽省向建国十周年献礼演出。1965年《春暖花开》参加华东六省一市现代戏调演。1975年《小店春早》晋京演出，并拍成黄梅戏现代戏曲艺术片。1981年，《双凤出巢》参加安徽省现代戏调演。1982年，《七十二行之外》赴京演出。近年来，《花烛夜》、《王熙凤与尤二姐》、《状元打更》、《杨乃武与小白菜》等近二十出戏或唱段，灌制成唱片或盒式磁带在国内外发行。

该团不仅在长江南北、淮河两岸、皖南山区建立了演出基地，还曾在华东、华南、华北、西北等十七个省、市、自治区巡回演出。1953年，部分演员参加赴朝慰问团，为中国人民志愿军和朝鲜军民作慰问演出。1958年、1959年两次抽调主要演员，配合安徽省黄梅戏剧团

到武昌、上海为中共中央会议演出。1960 年为福建前线指战员作慰问演出。1963 年、1964 年两次上黄山先后为陈毅外长陪同的三十六国驻华使节和董必武陪同的越南胡志明主席作招待演出。

自 1952 年起，该团调出了大批优秀演员，支援各地黄梅戏剧团的建设，同时采取代训和派员辅导的办法，先后对十二个兄弟黄梅戏剧团予以支持，为黄梅戏的推广和繁荣作出了努力。1956 年创办了黄梅戏演员训练班，并使其逐步发展成为现在的安徽黄梅戏学校，使黄梅戏后继有人。

阜阳地区梆剧团　全民所有制，建于 1956 年 3 月。前身是 1949 年武俊侠、郭景兰等十余名艺人组成的梆子戏班社，1950 年取名工人剧团。1951 年，该团与阜阳国光京剧团合并，改为京、梆同台的阜阳新兴剧团。1953、1954 年先后接收了颍上县文艺训练班和阜阳专区戏校的毕业生共五十余名，改名为阜阳专区和平剧团。1956 年由地区文化主管部门接收。1959 年改名阜阳专区淮北梆子戏剧团，以后名为阜阳地区梆剧团。“文化大革命”期间，知名演员被揪斗，梆剧艺术被批判，剧团瘫痪。1979 年恢复创作和演出活动。全团九十人左右，先后担任团长的有关仲翔、岳正川、段应品等，主要演员顾锡轩、郑莲馨、任保华、陈炳钦、张桂珍、于海滨、陈德华、刘春芝、杨桂芳、徐若萱，演奏王金玉，作曲王勇，舞台美术郑国璋等。

该团的梆剧艺术具有独特的风格，从 1951 年起就十分注意挖掘自己的传统，至六十年代初，共整理演出了传统剧目三十多出。其中，《挖蔓菁》、《抱琵琶》曾随安徽省代表团参加了 1954 年华东区戏曲观摩演出大会，共获四项奖。1956 年，整理的《烧桃园》、《范进中举》、《刘海戏金蟾》参加了安徽省首届戏曲观摩演出大会，共获十一项奖。1959 年，新编历史剧《捻军颂》参加了安徽省向建国十周年献演节目调演，并在本省七个专、市作了巡回演出，连演百场，盛况不衰。1960 年初，随安徽省赴京献演代表团晋京演出整理传统剧目《花木兰》，夏衍、田汉等予以赞扬和鼓励。1961 年，该团保留剧目《寇准背靴》，由安徽电影制片厂拍摄 成舞台艺术片，时年八十的顾锡轩扮演寇准，郑莲馨等十几名演员参加了拍摄。1964 年，创作剧目《引路人》参加了安徽省现代戏调演。1966 年，《两块花布》参加了省里举办的现代戏调演。1979 年《鸿雁高飞》参加了安徽省向建国三十周年献演节目调演，获三项奖。

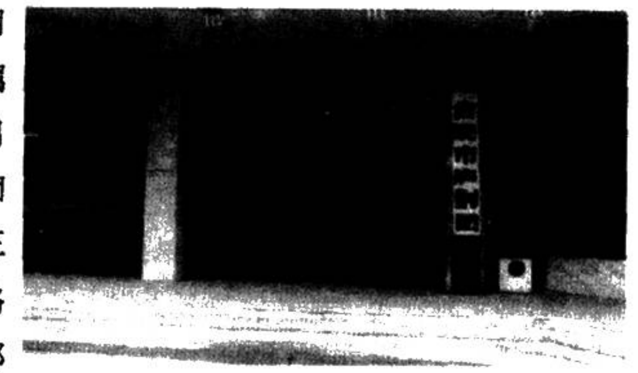
该团主要在淮北、苏北、鲁南、豫东一带演出。以上演剧目多，演出场次多著称。1958 年，该团上演了《双赶车》、《婆媳之间》等四十多个现代戏剧目（不包括同年上演的《穆桂英挂帅》等传统剧目），居全省之首，被安徽省文化局评为演现代戏的先进单位。

淮南市京剧团　全民所有制，建于 1956 年。前身是 1951 年 5 月由来自南京、蚌埠的京剧艺人自行组织的淮南红风京剧团。全团七十人左右，先后担任领导职务的有吴尧、单宛奇等。主要演员有俞富英、心砚明、沈世启、俞宗莹、吴乐常、陈宝林、王学才、李幼春、

陈东君、缪传先等。多年来，该团除上演京剧传统剧目外，还上演改编、移植的兄弟剧种剧目，计有《对金瓶》、《紧握手中枪》、《丰收之后》等二十余出。上演创作剧目有《焦裕禄》、《老电工》、《卧薪尝胆》、《小车记》、《红鹰》等。1956年，该团在安徽省首届戏曲观摩演出大会上演出了《金刀阵》、《拾玉镯》、《李逵下山》，获三项奖。创作剧目《老电工》参加了安徽省1964年京剧现代戏调演，1965年赴上海参加了华东六省一市京剧现代戏调演。

该团十分重视艺术交流。五十年代初至六十年代初，邀请在全国较有影响的演员来团参加演出，先后应邀的有王玉蓉、李薇华、新艳秋、宋宝罗、李如春、毕谷云、张翼鹏、周云亮、王琴生等。李如春主演的《太平天国》上座三月不辍，毕谷云的《红梅阁》、新艳秋的《荒山泪》再现了京剧各流派之所长。交流不仅使淮南观众开阔了艺术视野，也推动了该团的发展。1979年以后，全团开展尊师授徒的活动，以老带新，边教边学，尊师授业，蔚然成风。其中，已经担任副团长的俞宗莹，拜了名旦童芷苓为师。

合肥市庐剧团　全民所有制，建于1956年9月，当时名合肥市人民庐剧团，不久，改用今名。前身是丁建才班、偶正标班、王月桂班三个庐剧班社合并组成的人民剧社，属民间职业剧团。1969年2月解散，同年8月恢复，与安徽省庐剧团合并，仍用今名。全团一百二十人左右，团长徐浩、沈明等，编导王国光、刘定九、孙宁、朱晓初，作曲蒯建生、骆志强，舞台美术冯延林，主要演员潘保章、郭士龙、许自清、王月桂、丁建才、董桂兰、薛良荣、潘华树、张月楼、花业甫、熊学珍、凌艳惠、赵世英、胡元林等(不包括原安徽省庐剧团成员)。



该团在人民剧社时期，不仅上演了一百多出庐剧传统剧目，还演出了《三世仇》、《小二黑结婚》、《小女婿》、《王贵与李香香》、《李二嫂改嫁》等一批优秀现代剧目。1956年改制后，剧团更重视剧目工作。先后整理、创作的剧目有《胡迪骂阎罗》、《点大麦》、《三家福》、《皮氏女》、《金钱玉瓶记》、《桑园会》、《焦裕禄》、《香妃恨》、《人民的心声》、《东风送暖》、《中秋云》、《祝你幸福》、《小辞店》、《秦雪梅》、《白玉娘》、《无双缘》等四十余出。1956年，整理的传统剧目《卖艾》、《逗兰花》和创作的现代剧目《水来了》参加了安徽省首届戏曲观摩演出大会，共获十多项奖。以后安徽省举办的各界戏曲观摩演出大会或调演，该团均有整理的传统戏或创作剧目参加。1961年至1965年，演出各种题材的剧目数量和演出场次居全省各剧团之首，平均年演出达四百五十场，并坚持面向农村，面向厂矿。《安徽日报》、《合肥晚报》经常报道该团在基层演出情况。誉为送戏上门、演出认真、作风朴实、收入富裕的先进文艺团体。受到安徽省文化局、合肥市文化局的嘉奖。历年来添置的服装、灯光等设备均由演出收入中支出，很少要政府补贴。1979年以后，恢复演出了十几台传统剧目和移植

保留剧目，仅《秦香莲》一剧就连续满座一百二十多场。创作剧目《祝你幸福》参加了1979年安徽省献演节目调演，《白玉娘》在《戏剧界》杂志发表后，即被广东粤剧院移植上演。

怀宁县黄梅戏剧团　集体所有制，建于1956年秋。前身为怀宁剧院，1949年春，以原石牌黄梅戏院班底为基础，接纳了大四喜京班部分成员组成。一度京、黄同台，场、团合一。全团七十人左右，团长汪廷良，主要演员潘犹芝、阮银芝、潘根荣、华秋艳、宗惠娟、朱小明、马玉霞等。

五十年代初，中央有关戏改政策下达后，怀宁县文化主管部门随即派进专业干部与艺人合作，全面展开了"改戏、改人、改制"工作，经过调整，专演黄梅戏。上演剧目迅速增多，本着推陈出新方针，除及时上演本剧种经过改编的传统剧目《打猪草》、《天仙配》外，还广泛移植兄弟剧种名剧《九件衣》、《西厢记》等。这一时期，月月上新戏。有了乐队，使用了灯光。1956年，创作演出的现代戏《金狮子》、《探亲家》两剧，先后参加了安庆地区和安徽省首届戏曲观摩演出大会，获多项奖。五十年代后期，频繁上山下乡，为工人、农民送戏上门，《一条扁担挑遍全县》见诸于报端，受到中共安徽省委、安徽省人民政府和国务院嘉奖。1960年出席了全国文教战线群英会，被授予先进单位。1980年11月，文化部有关专家在省、地文化部门有关同志陪同下，来石牌考察并观看了该团的移植剧目《胭脂》，结束后，专家们纷纷即兴赋诗，盛赞戏曲艺术代有才人。1981年创作演出的新编历史剧《失刑斩》，更是载誉一时。1982年赴四川演出，巡回于重庆、内江、成都等地，历时七个多月，《四川日报》、《重庆日报》分别载文予以鼓励。

怀宁有戏曲之乡的美誉，该团对戏曲人才的输送也尽到了努力。五十年代末，六十年代初，先后向江西省和本省岳西、铜陵等有关剧团输送了十多名骨干，为本省霍丘县黄梅戏剧团代培了二十多名学员，还派出郝季球、刘圣扬在舒城、庐江两县新建的黄梅戏剧团坐地授艺。

淮南市梆剧团　集体所有制，建于1956年。前身是民生梆剧团。1958年始用今名。全团七十人左右，先后担任团长的有侯文魁、丁运昌等，编导张树义、陈兹传，舞台美术沈启达，主要演员郑兰君、陈艳芳、朱玉琴、林萍、郑兆芳等。在艺术生产中，该团上演了近二百出传统剧目和移植、创作剧目，继承了马派（马金凤）和崔派（崔兰田）梆剧艺术。二十多年来，保留和积累了《穆桂英挂帅》、《对花枪》、《桃花庵》、《花木兰》等三十多台传统剧目，《朝阳沟》、《李双双》等二十多台现代剧目。还整理演出了《张苍》、《梁祝》、《王老虎抢亲》等，创作了《一块银元》、《两份报告》、《赤脚医生》、《贫下中农欢迎的人》等现代戏。其中，《汽车站上》参加了1979年安徽省向建国三十周年献演节目调演，获三项奖。1958年至1962年，该团自给有余，他们集中财力培养人才，先后送三十一人到马金凤所在的洛阳市豫剧团和崔兰田所在的安阳市豫剧院培训。该团坚持为矿工服务，不仅为矿工演出，还邀请矿工业余作者撰写反映矿工生活的剧本，团里先后上演了其中《质量问题》等四出戏。

1970年，曾有把该团调拨出市的议论，由于广大矿工呼吁而未实行，现已解散。

安徽省徽剧团 全民所有制，建于1956年冬，团址设在徽州屯溪。1958年冬迁址合肥。1969年与安徽省京剧团合并，1978年恢复建制。全团一百人左右，先后担任团长的有周思木、田瑛，副团长先后有景奉畦、田志谦、岳荣德、刁均宁等，编剧刁均宁、董成、林青；导演崔凤凌；音乐研究、作曲沈执、陆小秋、王锦琦等，主要徽剧教师程发全、余银顺等，主要演员秦彩萍、曹尚礼、李泰山、章其祥、汪静仙、谷化民等。



该团的办团方针是抢救徽剧遗产、培训新一代徽剧接班人。因此，建团之初，以继承为宗旨，以挖掘、整理、教学为日常工作内容。团内分设三室（秘书、研究、教务）一队（学员队）。招收五十名少年学员。当时，团内知识分子分别配合徽、京剧老艺人，一方面搞好教学，一方面开展徽剧研究和剧目、音乐、唱腔、表演等各方面的挖掘、整理工作。由于人员来自不同专业，面临的又是继往开来的新任务。所以，当时强调"人人为徽剧"，重视从徽剧的实际出发，重视调查研究。除抓紧学员的培训外，他们还定期到农村访问徽剧老艺人、老观众，搜集徽班散落的剧本、曲谱、服饰及一切有关资料。采用"从人找戏、从戏找人"的办法，邀请和组织老艺人"吐戏"、"吐腔"，还组织老艺人作研究性的内部试演。剧团在这一系列工作上强调贯彻推陈出新的方针，尤其重视抓徽剧的个性问题。1959年以后，为了开拓挖掘面，让"徽剧回娘家"，该团的调查研究面又从徽州一隅扩大到省内外所有流行过徽班的地区和与徽剧有血缘关系的剧种。增聘南陵目连戏、岳西高腔、苏南徽班和浙江婺剧徽班老艺人谷上青、谢昌禄、荀道一、马荣福、王阿凡、胡成金、姜成福等二十余名来团"吐戏"、"吐腔"，并派章其祥等去浙江金华学习当地的徽剧。1958年，在纪念建团两周年时作了统计，发现徽剧及有关声腔的传统剧目一千四百零四个，搜集传统剧目七百五十个，抄录一百五十三个，老艺人赠献的抄本九十四个，记录各种声腔曲调二百六十一种，还收集到不少即将失传的资料。截止1962年底统计，剧团充分利用挖掘、整理等项科研成果，积累了徽剧不同发展时期、不同声腔、不同流派的传统剧目有：《借靴》、《审乌盆》、《万花》、《三挡》、《醉打》、《扈家庄》、《跪池》、《惊变》、《断桥》、《水斗》（昆、拨各一）、《七擒孟获》、《凤凰山》、《昭君出塞》、《水淹



七军》、《快活林》、《巧姻缘》、《打龙篷》、《淤泥河》、《棋盘山》、《太白醉酒》、《四国齐》、《义虎报》、《蓝关渡》、《龙虎斗》、《二进宫》、《金殿装疯》、《琼林宴》、《打百弹》、《九件衣》、《端午门》、《斩貂蝉》,还有作为实验性的,经过腔、戏接枝和较大加工的青阳腔(岳西高腔)剧目《思凡》、《回书》、《磨坊》、《看女》、《贵妃醉酒》、《张飞祭马》等共四十余出。在此期间,安徽人民出版社等出版了整理改编的《百花赠剑》等八个徽剧折子戏剧本,编印了内部资料《徽剧传统剧目汇编(皮簧卷)》五辑、《徽剧演出评介》一辑、《徽剧资料汇编》两辑,绘制《徽剧脸谱》一册,并由沈执、陆小秋、王锦琦记录,着手荟集《徽剧音乐资料》十辑。



从1958年起,剧团有了演出任务。当年三月,配合梅兰芳来皖公演,与梅剧团进行艺术交流(见右图)。徽剧演出剧目有《打龙篷》、《断桥》、《审乌盆》等。同年冬以《水淹七军》参加了安徽省第二届戏曲观摩演出大会。至1959年,剧团工作逐步转入"边演出,边挖掘,边教学"阶段。这年三月,去上海为中国共产党八届七中全会演出。同年五月赴京演出。周恩来总理两次接见了全体演职员,并合影留念(见上页)。刘少奇主席、朱德委员长等也在中南海观看了该团的演出。新闻界和文艺界盛称这次演出为"历史上的第二次徽班进京"。1961年3月,又赴上海和杭州公演。在南北戏曲观众中一度产生影响,并引起戏曲界名流周信芳、盖叫天、马连良、荀慧生、俞振飞、侯喜瑞、张君秋的热烈关注,对徽剧的继承与发展问题,他们寄予了很大期望。

1963年以后,剧团又进入了另一个时期。在艺术上进一步贯彻推陈出新的方针,开始建立导演制度,试行导、教结合,演出现代题材或古代题材的新戏。以移植演出北昆的《红霞》、《晴雯》、《草原小姐妹》为起点,继而上演本团参加创作的现代戏《渡江第一船》,接着又演出了《朝阳沟》等十四个现代戏。当时在"左"的干扰下,全部停演古代和传统剧目,进而否定了对徽剧传统艺术的挖掘、整理工作,取消了为发展本剧种所必须的业务建设,坐失了抢救徽剧的时机。1966年"文化大革命"开始,该团大批人员被下放、遣散,留下的也改行京剧。1978年冬,恢复建制后的徽剧团,在清理过去部分剧目、选编新的剧目的基础上又使徽剧与观众见面。先后恢复的剧目有《九件衣》、《水淹七军》、《贵妃醉酒》、《借靴》、《齐王点马》、《醉卧长安》、《磨坊会》等十余出,折子戏《断桥》、《水斗》和《凤凰山·赠剑》也分别被改编为大型剧目《白蛇传》、《百花赠剑》上演。虽然剧团工作力图奋起,但是,剧团恢复时老艺人已全部去世,归队人员有限,中断了同建团初期工作的连续性,加上面临各

种新兴艺术对传统戏曲的挑战和冲击，给徽剧的继承和发展工作带来一些有待解决的问题。

宿县地区梆剧团 全民所有制，建于1956年。前身是张福兰领衔的砀山县人民剧团。1956年因行政区划变动，该团被蚌埠专区接收，改名蚌埠专区梆剧团，迁驻蚌埠。1959年2月，以该团为基础，抽调阜阳地区梆剧团关仲翔、陈德华等人扩编为安徽省梆剧团。1962年，该团归宿县行署代管期间与原宿县专区梆剧团、灵璧县梆剧团合并。团址宿县。1964年改用今名。全团八十人左右，先后担任团长的有王福元、蒋世才、赵德亮等，编导陈仲、林青、赵士鼎，作曲朱宝强、刘守廉，主要演员张福兰、关仲翔、朱琴、张文花、韩宝珠等。

剧团成立后，先后挖掘整理了淮北梆子传统剧目四十多出，并对淮北梆子剧种的形成、音乐、表演进行整理和研究。创作剧目有《采桑女》、《河神娶妇》、《罗成》、《红色三少女》等十多出。1956年，整理的传统剧目《孟姜女》，参加了安徽省首届戏曲观摩演出大会，主演张福兰艺术表演上能博采众长，唱腔圆润清晰，获演员一等奖。1960年初，随安徽省赴京献演代表团晋京，演出《红色三少女》、《采桑女》等。演出后，共青团中央向该团赠送了一把大三弦和人造卫星模型。1965年3月，该团参加了华东六省一市现代戏观摩演出大会，演出创作剧目《重要一课》，在上海连演七十余场。1981年，创作剧目《金星寨》参加了安徽省1981年戏曲调演。

该团长期坚持立足本地，面向农村，面向基层演出，曾被评为上山下乡先进集体，多次受到上级有关部门表彰。1964年，组织了赵德亮等十四人演出小分队，自己挑着行李、服装和简易的舞台设备，深入到淮北平原为农民演出，一个土堆或拼起几张方桌就是他们的舞台，生产队堆杂物、农具的空屋就是他们的宿舍。有时面对着二、三十名观众，也坚持演出。在濉溪县中阳公社演出多幕剧《南海长城》时，一位王姓老大娘送了一只祖传的海螺给他们做道具。1965年10月，安徽省文化局曾调这支十四人小分队到合肥演出《南海长城》。1966年2月19日《安徽日报》发表了《抓革命、促生产，为农民演好戏》的署名文章，介绍该演出队的事迹。

安庆市京剧团 全民所有制，建于1956年，当时名安庆市人民京剧团，属集体所有制。前身是建于民国三十五年(1946)的安庆班，班主吴守椿，基本演员有王少舫、王少梅、王少培等三十余人。建国后改为安庆剧团。1951年改为安庆市人民京剧院，仍由资方老板胡静、吴守椿经营。同年年底方改为共和制。1959年9月，改名安庆市京剧团并转为全民所有制。1969年3月，与安庆市话剧团、安庆地区杂技团合并，成立安庆地区六零团(即编制六十人，也称文工团)。同年9月恢复京剧团建制。全团七十余人，团长张北泉，主要演员宋紫珊、徐碧云、王英蓉(罗惠兰)、穆喜忠、陈鹤昆、朱兆琪、金鸿山、刘鸿汉、缪鸿菊等。

建国前，该团(班)演出全系京剧传统剧目。中华人民共和国成立后，配合建国初期各项政治运动，上演了《九件衣》、《三世仇》、《姐姐妹妹站起来》等。还曾为抗美援朝义演了新编历史剧《信陵公子》。1957 年下半年，在演出连台本戏《济公传》时，运用了魔术艺术，公演于合肥，连续满座五十五场(日场不计)。1958 年，移植改编了现代京剧《刘介梅》，在安徽、河南、湖北三省巡回演出了近千场。同年 6 月 17 日，《安徽日报》发表了题为《繁荣反映现实生活的创作》的署名文章，对该团的这次演出，作了高度的评介。1964 年，创作演出的《海上红灯》参加了安徽省京剧现代戏调演。1977 年 4 月上演《八一风暴》，连演九十场，观众达十二万人次。同年 11 月，恢复上演《逼上梁山》，演出九十六场，观众十一万四千多人次。1980 年，因上山下乡演出成绩卓著，被评为上山下乡先进集体，安徽省文化厅奖励该团收录机一部。

徽州地区京徽剧团　京剧为主，兼演徽剧。全民所有制，建于 1957 年 7 月。前身是建于民国二十七年(1938)的屯溪之江大舞台。当时主要演员都从外地聘请，流动性很大，先后挂牌演出的有钱艳芳、白玉琴和昆腔老生邹也君等。1950 年改称群力京剧团。1957 年改组为屯溪市京剧团，属集体所有制。1960 年转为全民所有制。1964 年，徽州地区文教局接管，改名徽州地区京剧团。1978 年增添了徽剧表演，始用今名。全团一百二十人左右，先后担任团长的有蔡福贵、黄天久、郑尚荣等，导演李枝平，舞台美术汪志成，主要演员华鸾、吴奇林、章其祥(徽剧演员)、贾丽云、杜远君、杨俊良、邱正良、杨素芳等。

该团是徽州地区最早进行“戏改”的单位。1951 年曾配合土改、反霸等运动，移植演出了《白毛女》、《九件衣》等，产生较大的影响。经常上演的京剧传统剧目有三百多出，影响较大的有《红娘》、《玉堂春》、《金玉奴》、《铁弓缘》、《四进士》、《八大锤》、《挑滑车》等。上演的徽剧剧目有《水淹七军》、《百花赠剑》、《借靴》、《快活林》、《双下山》等十多出。上演的现代剧目有《刘胡兰》、《党员登记表》、《八一风暴》、《红灯记》、《沙家浜》、《蝶恋花》、《赵一曼》等二十多出。创作演出的剧目有《揭竿起义》、《牛大娘》等十多出。其中，1956 年创作的《猎户李龙》参加了安徽省首届戏曲观摩演出大会，获两项奖。1964 年，创作演出的《翠林春潮》参加了同年举办的安徽省京剧现代戏调演。1965 年又参加了华东六省一市京剧现代戏调演 。1979年，创作演出《整容曲》参加了安徽省向建国三十周年献演节目调演，共获六项奖。

安庆地区黄梅戏一团　全民所有制，建于 1957 年 10 月。前身是参加安徽省首届戏曲观摩演出大会的安庆地区代表团，由全区各县黄梅戏剧团部分人员组成。由于演出获得成功，乃建该团。当时名为安庆行署实验黄梅戏剧团，后改用今名。全团一百一十人左右，先后担任团长的有李洁吾、姚明、吕德林等，编剧张亚非、龙仲文、程久钰，导演杨琦、王鲁明、黎承刚，作曲王兆乾(兼编剧)、王敏(兼指挥)、朱桐荫，舞台美术顾明、方之虎，主要演

员麻彩楼、胡翠云、黄福英、白开进、韩再芬、李苹、占声华、吴正国等。

建团初期，该团编导、作曲等专业人员和陈金奎、韩少卿、阮银芝等老艺人合作，并请来龙坤玉、左世和等挖掘、记录传统剧目。整理改编了其中的五十余出。1958年挖掘出黄梅戏孤本《双救主》、《双插柳》，前者改编为《女驸马》，是黄梅戏影响较大的保留剧目，后者改编为《赵桂英》，列入安徽黄梅戏学校必修教材。包括整理改编在内，共上演创作和移植剧目两百多个。所创作的现代戏《两个苹果》、《深山育苗》、《红霞万朵》、《选才记》等均为安徽省历届观摩演出大会、调演中的优秀剧目。其中，《红霞万朵》适应了当时的思潮，省内外六十多个省、地、市级剧团观摩学习，移植演出。后由珠江电影制片厂摄成影片。新编历史剧《李离伏剑》(即《失刑斩》)获全国优秀剧本奖。《窦娥冤》的音乐设计以平词类传统声腔为主，与花腔类声腔套用，发展板腔体，并按剧情的变化发挥了声腔艺术表现力。现代戏《抢伞》的音乐设计，则力图获得男女演员的最佳音区。舞台美术在探索灯光的表现力方面也有所创造和革新。经过共同努力和较长时间的艺术实践，逐步形成了自己的艺术风格。

该团坚持"两为"方向，曾巡回于长江、黄河两岸的十多个省的大、中城市，也经常深入到工矿、农村演出。正常条件下，每年平均完成演出三百场任务，观众约四十万人次。历次重大中心任务，都有服务性演出活动。1960年，赴新疆慰问支边青年。又赴济南、天津、石家庄、郑州、武汉、北京等地城乡、工矿和部队献演。在京还曾应国务院办公厅邀请在政协礼堂为国家领导人作专场演出。同年被评为先进集体，出席安徽省文教群英会。"文化大革命"期间，剧团瘫痪。中共十一届三中全会以后，该团恢复了一批优秀保留剧目，再次巡回江西、湖北、江苏、山东、河南，深受观众欢迎。近几年，该团把舞台艺术与影视艺术结合起来，有九部优秀剧目拍成黄梅戏电视片，青年演员韩再芬主演的《郑小姣》、《女驸马》电视连续剧，先后获《大众电视》第三届、第五届金鹰奖；她所主演的《香魂》拍成彩色影片；还有十多个剧目，近百个唱段录制成盒式磁带或唱片，发行国内外。

合肥市越剧团 全民所有制，建于1957年10月。前身是周桂芳领衔的上海壮艺越剧团(属民间职业剧团)。1951年流动到蚌埠，1954年由蚌埠市文化局接管，改名蚌埠越剧团。1957年调来合肥，改用今名(属全民所有制)。1968年撤销，1978年5月23日恢复建制。全团六十人左右，先后担任团长的有周桂芳、李长乐、薛正禄等，编导李治鹤、蔡慎生、完海瑞、查金兰、徐美芳，舞台美术孙顺骊、刘凤翔，主要演员周桂芳、史翠贞、高金花、岳鑫华、徐美芳、王惠娣、戎惠娟、倪凤娣、车燕娟等。

该团先后上演的创作、整理、移植的传统戏、古代戏有《文成公主》、《虎符》、《双线缘》、《常金花》、《女儿志》、《王昭君》、《孤霜恋》等七十余出。上演的现代戏有《红色种子》、《红松林》、《红灯记》、《红嫂》、《年青一代》、《家》、《夺印》、《南方来信》等二十四出。1959年，整理演出的传统剧目《抱妆盒》，参加了安徽省首届戏曲观摩演出大会，获三项奖。多年来，他们每排一个新戏，导演、演员等各部门都坚持先做好案头工作。每上演一个新戏都坚持分别

召开本团、专家、观众三个座谈会。多方听取意见,不断修改提高。移植剧目《文成公主》、《虎符》,和创作剧目《常金花》等演出均在百场以上。除在本省演出外,还在长江两岸、东南的七省一市巡回,总计演出六千三百多场,观众六百三十多万人次。

为使越剧在安徽扎根,该团重视培养青年演员。1957年、1959年、1979年三次分别从上海、合肥、浙江三地共招收了五十二名学员。一方面聘请专业教师系统授课,一方面让学员参加艺术实践,很快培养出一批批艺术骨干。为扩大视野,保持和发展越剧艺术,该团每年组织两次去江、浙、沪交流演出,还邀请有关专家来团讲学。现已停止活动。

芜湖市庐剧团　全民所有制,建于1958年5月,由芜湖大众庐剧团和艺禾庐剧团合并组成。大众庐剧团的前身是合众皖剧团,系王俊生、毛茂贵为班主的民间职业剧团。艺禾庐剧团的前身是吴孝义为班主的民间职业剧团。1951年,芜湖市戏改协会派员对这两个剧团进行改革以后,方用大众、艺禾两个团名。1953年,安徽省文化局确定大众团为全省改革试点剧团,从各地、市抽调一批文化干部,由余耘率队进驻,认真贯彻"改戏、改人、改制"精神,使该团面貌为之一新。同年改名芜湖市大众倒七戏剧团。1955年又改为国营芜湖市大众庐剧团。1956年,为参加安徽省首届戏曲观摩演出大会,两个团联合组成芜湖市庐剧代表队。在此基础上,两团于1958年合并,改用今名。全团六十人左右,先后担任团长的有陈乐才、李明富、章秀庭等,主要编导张华、李骐骥、茆耕茹、朱剑铭,音乐设计张继旺,舞台美术刘伯威,主要演员董少轩、胡家水、叶耀祥、王少田、郑凤霞、张丽霞、徐月英、马少华、李荣贵、胡正红、李仁友等。

该团早期演出剧目大部分是连台本戏,如《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《薛刚反唐》、《三请樊梨花》、《狸猫换太子》、《全本孟丽君》、《全本秦香莲》等。1956年以后,该团组织专业人员和艺人合作,挖掘整理了《清风亭》、《封神榜》、《孟丽君》、《乌金记》、《山伯闯帘》、《英台打枣》、《英台醉酒》等二十多个东路庐剧传统剧目。组织创作了《唐明皇游月宫》、《卧薪尝胆》等新编古代戏和《审椅子》、《铜锣记》等十几个现代戏。上述剧本大部分在省级刊物和全国性刊物上发表,《审椅子》一剧还为全国多家剧团移植演出。上海电视台为《英台打枣》的演出作了实况转播。上海唱片社为《勒马记》、《英台打枣》等戏灌制了唱片。1956年,该团的传统戏《乌金记》、现代戏《铜墙铁壁》参加了安徽省首届戏曲观摩演出大会,共获十四项奖。1957年《乌金记》由安徽省庐剧团重排后赴京演出,叶耀强仍为该剧主演,随省团进京。1958年,创作的现代剧目《鸠江潮》、《跃进歌》、《女红军》参加了安徽省第二届戏曲观摩演出大会。1979年,新编历史剧《双官谱》参加了安徽省向建国三十周年献演节目调演,共获四项奖。

该团坚持面向基层。1957年,芜湖市庐剧代表队在上海演出期间,一个月内分队下了二十几家工厂演出,受到上海市有关文化主管部门的鼓励和赞扬。《文汇报》、《新民晚报》撰文报道了演出情况。为此,安徽省文化局曾授予该团"全省下厂演出的一面红旗"的光荣

称号。

宣城地区皖南花鼓戏剧团　全民所有制，建于1958年9月12日。这天，毛泽东视察安徽芜湖，观看了该团招待演出剧目《八十大寿》并接见了部分演员，后将这天定为建团纪念日。当时名芜湖专区皖南花鼓戏实验剧团，1959年10月定名芜湖专区皖南花鼓戏剧团，人员抽调自全区各县花鼓戏剧团。1965年2月，该团下放至宣城县，改为宣城县花鼓戏一团。1972年，与宣城县花鼓戏二团合并为宣城县花鼓戏剧团。1979年9月两团分开，地区团恢复，因行政区划变动，始用今名。全团五十人左右，先后担任团长的有陈胜夫、滕云、刘当和等，编剧刘永濂，导演吴键、谢辉伟，作曲陈凤祥，主要演员陈宗美、耿心月、迟秀云、祁大武、杨光荣、陈兰英等，武功教师高金宝、云筱霞。

建团初期，该团对皖南花鼓戏的传统剧目和传统音乐进行了大量的挖掘整理，还组织有关专业人员深入生活、创作现代剧目。所创作和整理了三十多出现代戏和传统戏，大部分在省级以上刊物发表或由有关出版社出版，并参加了安徽省历届观摩演出大会和调演。《斩皇兄》、《杨八姐闯幽州》、《小尼姑下山》、《唐老三下江南》、《打瓜园》、《当茶园》、《扫花堂》等不仅为本团保留剧目，还为其他兄弟剧种剧团广为移植演出。中国唱片公司上海分公司还将《小尼姑下山》等六个剧目的选场或唱段录制成唱片发行。

1960年和1961年，该团两次巡回于长江中、下游各大、中城市以及浙江杭州、舟山等地，历时十个月，行程万里。演出中，他们抓紧时机，向楚剧、湘剧、湖南花鼓戏、江西采茶戏、越剧、京剧学习，提高了艺术水平。在上海演出时，《解放日报》、《文汇报》、《新民晚报》都用一定的篇幅提前报道了这个消息，以后又连续刊登了对演出的评介文章。上海人民广播电台为该团举办了"皖南花鼓戏晚会"。上海电视台挤掉了一场足球赛节目，转播了该团演出实况。也曾在上海戏剧学院作了表演演出。1961年4月8日，中国戏剧家协会上海分会举办了皖南花鼓戏座谈会，赵景琛教授等戏曲专家出席了座谈，对皖南花鼓戏如何继承和发扬传统，青年演员如何培训等方面提出了宝贵的意见。言慧珠的化妆师王明路还用言慧珠专用用品替该团青年演员扮妆示范，传授化妆的知识和技巧。1963年11月7日，该团在无为县农村演出，戏才演到一半，突然落起雨来，演出结束后，雨还越下越大。二十多个看戏的农民回不去了，该团热情地接待了他们。第二天，当地区委书记登门致谢。

马鞍山市黄梅戏剧团　全民所有制，建于1959年3月。前身是草创于民国二十年(1931)的陈德明小戏班，1952年组成东流县群力黄梅戏剧团。1956年改为东流县黄梅戏剧团，属集体所有制。1958年改组为安庆专区黄梅戏二团并转为全民所有制。1959年划给马鞍山市，始用今名。1968年解散，大部分人员下放农村，剩下的组成一支黄梅戏队保留在马鞍山市文工团内。1979年恢复建制。全团六十人左右，先后担任团长的有檀雪华、庄传维、谢茂林等，编导杨璞，作曲盘石，舞台美术白文福，主要演员姜敬元、胡玉华、冯云英、宁振国、石乃碧、许成文、张芙蓉、陈炎根、赵秀兰、夏丽娟等。

该团坚持为矿山、农村演出，经常分成两支演出队深入到马鞍山钢铁公司所属各偏远矿山、包括远在镇江的船山矿演出。1964年，一支演出队在矿山和农村集镇三个月演出一百二十多场。白天参加田间劳动，夜晚除演出外，还要创作、排练新节目，辅导业余剧团，为老弱病残送戏上门。1965年春节，一支演出队在卜塘公社和当地农民一起欢度春节，年除夕还为他们作慰问演出。此外，还曾在北京，天津、沈阳、本溪、鞍山、包头、太原、武汉等八大钢铁基地和江苏、湖北、湖南、江西等省访问或巡回演出。

该团共演出一百三十六个剧目，其中现代戏六十八出。上演本团整理、改编、创作剧目九个，其中创作的现代戏为四个。1962年该团首赴省会合肥，演出移植剧目《珍珠塔》和改编剧目《孟丽君》。《珍珠塔》一剧由于表演、音乐、舞台美术上的创新，在安徽省文艺界获得好评。安徽人民广播电台为全剧作了录音。创作剧目《架线》于1964年参加了安徽省举办的现代戏调演。

岳西县高腔剧团　集体所有制，建于1959年5月。前身是岳西县文工团。1960年10月并入岳西县剧团(保留高腔小组)。全团四十人左右，团长王世达，主要业务人员有罗爱文、陈亨衢、丁东群、陶明镜、张皖山等。该团剧目组搜集了高腔剧目二百余折，其中大部分做了校订和整理。记录了艺人储遂怀、崔孟常、蒋焕南、崔尊鹤、王英石、闻士林、徐祖佑等回忆的四十多出高腔剧目的唱腔、六十多支曲牌和十多种锣鼓谱。该团积累的六十多万字的剧目、音乐资料部分上交省、地有关部门，剧团存档的部分资料全毁于“文化大革命”中。

芜湖市梨簧剧团　全民所有制，建于1959年8月。建团前梨簧只是当地盲艺人说唱形式的清唱，在挖掘遗产中被发现。1958年在安徽省首届曲艺观摩演出大会和同年举办的省戏曲观摩演出大会上，梨簧戏两次试唱试演，引起了观众的关注。因此，安徽省文化局建议芜湖市组建该团。1964年秋改组为芜湖市文工团，1978年春恢复梨簧剧团建制。全团六十人左右，团长卜新源，导演李为文，作曲李光煜、吴景晖，舞台美术邓晶瑜，主要演员丁国银、刘大玲、卞敬荣、黄锦玉、周志强、毛梦姑、王和炳、张怀清等。主要教师白玉蟾(兼导演)、沈小琴、李玉楼、李玉鹏、童先进、柳守明、赖德银等。

建团之初，招收了四十余名十二岁左右的学龄儿童，邀请了二十多名梨簧盲艺人来团吐戏、传戏，一方面培养新一代人才，一方面挖掘梨簧传统。多年来，经过整理、改编、新排的梨簧传统戏有《安安送米》、《斩貂》、《回头桥》、《偷词》、《狮吼记》等十多出。上演的创作剧目有《送嫁》等近十出。移植兄弟剧种优秀剧目有《十一郎》、《朝阳沟》等近二十出。还记录了一批梨簧曲谱。1959年，该团参加了安徽省向建国十周年献演节目调演，演出《狮吼记》。1964年，《送嫁》、《摆渡人》、《红菱祭》三出现代剧目参加了安徽省现代戏调演。1981年再次参加了省戏曲调演，重演了《送嫁》，还演出了七场梨簧戏《鉴湖女侠》。还曾多次在南京、合肥、苏州、常州等地巡回演出，被观众誉为乡土味浓郁的梨簧戏。该团重视各部门

的改革，如《重台别》一剧在音乐设计上发展和革新了簧调，《送嫁》一剧舞台美术设计，首创了纱布印花服装。

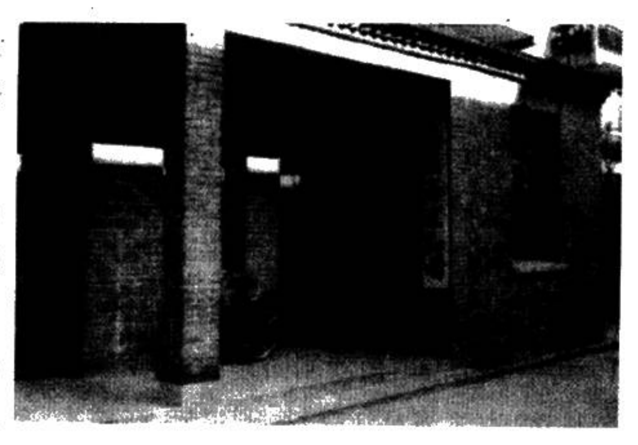
该团曾附设芜湖滩簧组，成员有王宝珠等十多人。1960年10月，敦请一位熟悉芜滩的陈秉之老先生（时年八十三）口授折子戏《断桥》。同年11月，陈突患颈后偏脑疽，在医院治疗过程中，躺在病床上断断续续地传授《昭君出塞》，每天只能哼两、三句，坚持把戏吐完。旋经芜滩组赶排。正值彩排时，陈秉之却在当天凌晨三时许病逝。梨簧和芜滩经过多年挖掘，积有传统剧目录音胶带六十多盘。"文化大革命"中悉数丢失。只有民国十四年（1925）鲍筱斋所辑录作序的芜滩石印本《湖荫曲初集》尚存芜湖市剧目创作研究室。

徽州地区黄梅戏剧团　黄梅戏为主，兼演歌剧、话剧。全民所有制。原为安徽省支援西藏的西藏黄梅戏剧团，建于1959年，团址拉萨。1964年回安徽，改名徽州地区黄梅戏剧团，团址屯溪。1969年撤销。全团五十人左右，先后担任领导职务的有叶禹、石俊、高冰等，编剧廖承祖，导演张璞、周海鹄，作曲王良，舞台美术吴永云，主要演员韩云、汪琪、陈月环、李枝平、赵荫湘、褚衍宪、刘庭飞、陈斯梅、迟秉宽等。该团经常上演的传统剧目有《天仙配》、《女驸马》、《打金枝》等二十多出。现代戏有《党的女儿》、《社长的女儿》等近十出。创作和改编的剧目有《引水之前》等近十出。还上演了歌剧《江姐》、话剧《槐树庄》等。创作演出的现代戏《路》和《赶鸡》分别参加了1964年、1965年安徽省现代戏调演。

六安市京剧团　全民所有制，建于1960年1月。前身是京剧洪福班，清光绪十五年（1889）创立。民国二十九年（1940）名六安中兴戏院。1949年10月改名六安新新戏院。1958年划归六安县。1960年调回六安专区，改组为皖西京剧团并转为全民所有制。1979年六安建市，划到市里，始用今名。全团八十人左右，先后担任团长的有张东初、曹错等，主要编导张威，主要演员有张韵楼、邓子坚、邵云楼、曹畹秋、张丽英、吴俊良、缪鸿菊、贾骏威、王鸿春等。1949年以后，该团上演了《白毛女》、《九件衣》、《闯王进京》、《红色风暴》、《十八勇士抢渡大渡河》、《血泪仇》、《刘介梅》以及京剧传统剧目等约三百余出。创作的新编历史剧、现代戏有十余出。其中，《李定国》一剧于1956年参加了安徽省首届戏曲观摩演出大会，共获十项奖。还展览演出了《走麦城》，获一项奖。《淝水之战》、《血染的大旗》参加了两届六安地区戏曲调演，均获剧本创作奖。

安徽省京剧团　全民所有制，建于1960年2月。前身是民国三十七年（1948）以前在合肥新民大戏院演出的民间职业京剧班社。1949年1月，中国人民解放军合肥军管会接管此班并改建为新生平剧社，社长王少舫，后又更名为新生京剧团。1956年2月，改名合肥市京剧团并转为全民所有制。1960年2月改名安徽省京剧团，仍隶属合肥市。1969年10月安徽省徽剧团并入，改隶安徽省文化局。全团一百六十人左右，先后担任团长的有张岳、薛正禄、梁宝玉、徐鸿培等。主要演员徐鸿培、薛浩伟、张菊隐、王熙春、谢黛林、刘美君、曹畹秋、杨旭东、刘荣春、周麟荣、王元锡、王鸿喜、缪鸿菊、柏鸿来、王凌超、沈正璜、路大

东、张惠芝、吴庆芳等。琴师常光跃、吴汝泉，鼓师关童保、杨祖云，主要编导张岳、聂和勋、徐鸿培、徐剑鳌，舞台美术瞿咸骏等。



五十年代初，新艳秋、迟世恭、解宗葵、张韵楼、穆春华等不少名流都曾在该团搭班演出，促进了该团的艺术建设。改制、改戏、改人的戏改展开以后，使剧团面貌为之一新。当时上演的《九件衣》、《李闯王北京四十天》、《贫女泪》、《三世仇》、《红娘子》等一批新剧目都曾起到积极作用。1956年以后，演出本团整理的传统剧目有三本《狸猫换太子》、八集《华丽缘》、三本《樊梨花》等，演出创作的剧目有《还我河山》、《齐姜遣夫》等十几出，演出移植改编的剧目有《十五贯》、《则天皇帝》等二十余出，演出向外地学习的剧目有《南北和》、《河伯娶妇》、《望江亭》、《孙安动本》、《八一风暴》等一百多出，还演出了一批传统剧目。其中，不少剧目公演在一百场以上，久演不衰，如《宏碧缘》等。1956年，在安徽省首届戏曲观摩演出大会上，该团演出的《初出茅庐》、《画皮》、《齐姜遣夫》三个创作剧目，一举获得演出、导演、演员、音乐、舞台美术等奖达二十多项。《初出茅庐》一剧后被收入《安徽省第一届戏曲观摩演出剧本选集》。1959年创作演出的《还我河山》，由安徽人民出版社出版。以上两剧均被中国京剧院采作演出本。《蔡文姬》一剧在南京演出后，曾被南京人民出版社拍为连环画册发行。1965年，《丹枫岭》(又名《大别山上》)参加了华东六省一市京剧现代戏调演，该剧连同《还我河山》(后更名《岳飞》)一并收入安徽省向建国三十周年献礼的《安徽戏剧选》。1979年，《还我河山》易名《满江红》参加了安徽省向建国三十周年献演节目调演，又获多项奖。该团在南京、镇江、开封、武汉等地演出时，受到专家和观众的赞誉，梅兰芳来合肥演出期间，也和该团进行了艺术交流。“文化大革命”初期，由于安徽省徽剧团并入，充实和更新了武行阵容。表演《红灯记》的三级跳，《沙家浜》的翻墙，《奇袭白虎团》的窜越窗户和高台翻下，《龙江颂》的拦江舞蹈，以及该团创作演出的反映电讯工人高空和水中作业的《银线丹心》等惊险高难技巧动作，都体现了该团能综合各家武戏之长的特点，为行家和观众所称道。“文化大革命”结束后，该团克服了在十年浩劫中艺术资料被毁得荡然无存的巨大困难，一方面选派十二名青年专业人员(包括编、导、演、音乐、舞台美术)到中国戏曲学院进修，一方面组织力量恢复演出。除新排《蝶恋花》外，还恢复和重排了《望江亭》、《宏碧缘》等四十多出剧目。连年深入淮北平原、巢湖之滨和皖南山区的许多乡镇演出，为活跃农村文化生活、促进精神文明建设作出了显著成绩。为此，1982年获得安徽省农村文化艺术工作先进集体的称号。

为抢救传统艺术，琴师王文才自1977年起在张君秋协助下搜集了许多名家的唱腔录

音资料，陆续整理并油印出《张派唱腔选》八集，《裘派唱腔选》二集，《杨派唱腔选》四集，《京剧曲牌》二集。其中，《张派唱腔选》的前四集，于1978年为中国戏曲学院翻印为教材并广为传播。

铜陵市黄梅戏剧团　全民所有制，建于1962年6月。前身是1960年组建的铜陵市文工团黄梅戏剧队，该队应当地观众要求而设。1962年扩队为团并启用今名。1963年转为全民所有制，1968年改为铜陵特区毛泽东思想文艺宣传队，1979年重建黄梅戏剧队，1980年恢复市黄梅戏剧团建制。全团六十人左右，团长袁作奎，导演单玉奎，作曲翟世钧、范长达，主要演员江隆斌、王福元、江筱平、孙仲英、方清香、王瑞英、汪广华、查芳苗，司鼓袁士斌等。建团以来，该团上演了《天仙配》、《三凤求凰》、《珍珠塔》等古装戏四十三出，《江姐》、《山乡风云》等现代戏二十五出，本团整理演出的传统剧目有《荞麦记》、《送香茶》、《卖花记》等，创作演出的现代剧目有《雷锋》、《焦裕禄》、《井下春》、《播种》等。其中《井下春》于1964年参加了安徽省现代戏调演，《播种》参加了1976年安徽省农业学大寨文艺调演。整理剧目《荞麦记》至今仍被不少剧团列为保留剧目。1981年该团演出的《七仙女送子·别子》一场由中国唱片社灌制成中国戏曲唱片发行。多年来，该团坚持上山下乡、面向矿山、面向农村演出，1982年被评为安徽省上山下乡先进集体，王瑞英被授予安徽省“三八红旗手”。

含山县含弓戏剧团　兼演庐剧，集体所有制，建于1960年4月。1961年含山县庐剧团并入。“文化大革命”期间含弓戏受到批判，剧团瘫痪，1978年以后恢复演出、创作活动。全团四十余人，先后担任团长的有石世礼、胡仕谟等，编导程志成、骆家禄，主要演员马正德、许萍、刁操琴、梁正南、解立柯、倪进德、许业蕴等。1950年，在芜湖地区业余文艺会演中，该县代表队试演了含弓戏《陈妙常追舟》获得成功，引起全县上下关注，在本县观众要求下成立了该团。建团之初，招收了二十余名学员，聘请含弓戏老艺人教学，同时成立含弓戏挖掘整理小组，先后整理演出了《刘二姑吵嫁》、《王智贞描容》、《白楼恨》、《懒婆娘怕烧锅》、《小尼姑下山》等一批含弓戏传统剧目。由于挖掘整理演出周期较长，经济难以保障，1961年县庐剧团并入后，采取以庐保含的办法，保证挖掘整理工作得以进行。1963年10月，赴省汇报，演出整理剧目《刘二姑吵嫁》，连演四十二场，盛况不衰。该团还创作演出了现代剧目《一样心事》、《买牛》、《警钟长鸣》、《再给你一袋》、《鱼塘风波》、《秧歌新唱》等十余出。其中，有的结集出版，有的列为本团保留剧目。

安庆市黄梅戏剧院二团　全民所有制，建于1962年。前身是安庆市黄梅戏剧团青年队，该队由原安庆艺术学校(今安徽黄梅戏学校)1957年、1958年、1959年三届毕业的优秀生组成。1968年被肢解，1978年恢复建制，1980年更名安庆市黄梅戏二团，1982年安庆市黄梅戏剧院成立，始用今名。全团八十人左右，先后担任团长的有马士毅、吕光群等，导演潘忠仁，主要演员刘广慧、董文霞、胡静、杨玲、周旭春、阚根华、王富珍、杨长江、吴贤

福、徐恩多等。

该团先后上演了《慈母泪》、《巾帼县令》、《七仙女送子》、《白蛇传》、《孝子冤》、《碧玉簪》、《三请樊梨花》、《杨门女将》、《包公误》、《双玉蝉》、《虹桥赠珠》、《罗帕记》等数十个剧目，在南京、无锡、常州、上海一带巡回。各地观众赞誉该团既能演黄梅戏传统剧目，又能演有高难度技巧的武戏。1980 年 11 月 6 日《文汇报》发表了题为《一台年轻的"老演员"》的署名文章，对二团的精湛演技予以鼓励。上海电视台还将该团的《罗帕记》录像播映。1964 年，该团应邀参加影片《槐荫记》(即彩色戏曲片《天仙配》)的拍摄，七仙女一角由董文霞担任。1975 年，创作剧目《红霞万朵》赴京演出，同年由珠江电影制片厂拍成电影。主演刘广慧还在北京出席了国庆宴会。1979 年参加安徽省向建国三十周年献演节目调演，演出创作剧目《烽火连心》，共获九项奖。1982 年《慈母泪》更名《杜鹃女》，由中央新闻纪录电影制片厂拍成影片。

1982 年 2 月，举办建团二十周年庆祝活动，应邀参加的有安徽省文化厅、上海电影制片厂、中央新闻纪录电影制片厂、上海唱片社、长春电影制片厂、安徽电视台、《文汇报》等三十七个单位。其间演出了《杨门女将》、《慈母泪》，现代戏《蓓蕾初开》等。

安庆地区黄梅戏二团 全民所有制，建于 1970 年 6 月，当时名池州地区文工团，是以安徽黄梅戏学校十二名 65 届毕业生为基础组建的兼及戏剧队、舞蹈队、声乐队、乐队的表演团体。由于该团所在地的欣赏对象主要是黄梅戏观众，1979 年该团撤销舞蹈队、声乐队，扩大戏剧队并以演出黄梅戏为主，拟逐步过渡为黄梅戏剧团。1980 年因行政区划变动而改隶安庆地区，更名为安庆地区文工团，团址仍在贵池。1981 年改为安庆地区黄梅戏二团。全团六十余人，团长周盛举，导演段世安，主要演员郑晓霞、帅来姣、陈琪、程春林、鲍美玉、杨华、孙自贤等。

该团上演的黄梅戏剧目有《李双双》、《王老虎抢亲》、《胭脂》、《红娘》、《罗帕记》、《香妃恨》、《莫愁女》等二十余出，还上演了歌剧、歌舞剧、话剧等十余个。本团创作演出的黄梅戏有《叶群选婿》、《戏子闹鸳鸯》、《双莲记》、《小姑与彭郎》等。其中《侨女归来》参加了向建国三十周年献演节目调演，获剧本创作奖，《三下槐荫》由安徽人民出版社将剧情制成画屏出版，《杏花泪雨》也获得安庆地区剧本创作奖。该团坚持上山下乡为农民演出，皖南山区一些偏远的高山村落从来没有剧团去演出，该团徒步送戏上门。

巢湖地区黄梅戏剧团 全民所有制，建于 1970 年。前身是建于 1969 年的巢湖地区毛泽东思想宣传队，1970 年扩编为文工团。曾上演过京剧《沙家浜》、《红灯记》，交响乐《沙家浜》，芭蕾舞剧《红色娘子军》，创作演出过大型歌剧《胡业桃》，还演过临时创作的反映当时当地好人好事的曲目。1979 年改为巢湖歌剧团，创作演出的大型歌剧《失去的新娘》，曾赴合肥汇报演出，得到省文化局、文艺界的支持和鼓励。1980 年撤歌剧团改建为话剧团和黄梅戏剧团。1982 年话剧团撤销，部分人员并入黄梅戏剧团。全团五十余人，先后担任团

长的有锁必奇、季敦吉、蒋文翔等，主要演员有王家凤、李晓梅、梁越岭、宇汝舟、王德建、李良发、水曼丽等。上演的黄梅戏有《王老虎抢亲》、《罗帕记》、《春香闹学》、《夫妻观灯》、《祝枝山嫁女》、《古井奇案》等十余出。其中《王熙凤大闹宁国府》一剧曾由安徽电视台实况录像播映。

淮北市豫剧团　全民所有制，建于1975年11月。前身是淮北市文工二团。全团六十人左右，团长廖志礼，导演方明，主要演员萧玉珠、周衍峰、于善义、李芳芝、彭朝峰、华学功等。建团之初演职员仅十余人，只能演出《新人骏马》一类的小型现代剧目。直至1978年2月，他们才上演了第一个大型传统剧目《穆桂英挂帅》，演出三十五天，连满四十余场。以后连续上演了《小二黑结婚》、《李信与红娘子》等十余出大型剧目，盛况不衰。1978年冬，创作剧目《还我青春》、《自荐之后》先后公演。其中现代戏《还我青春》上演时，正值古装戏开禁，这个戏在淮北市仍连演多日，最后一场爆满。

安徽省专业剧团概况一览表(已立团志者，未列表内)

名　　称	建团日期	性质	人数	主要团长	主要演员	主要剧目	备　考
望江县大众京剧团	1949	集体	80	赵化民	萧玉珍		1954年解散
临泉县梆剧团	1950	集体	60	张凤云	郭森光 崔素珍 徐明修	《两个售货员》	
太平新胜京剧团	1951	集体	40	何新银	华德兴 左艳秋		1959年解散
歙县京剧团	1951	集体	90	邵雪云	邵全童 周美娟		1960年解散
凤台县推剧团	1951	集体	60	孙玉云 孙凤仪	朱冠江 张玉山 张顺莲	《菱角湖畔稻子黄》	
铜陵县黄梅戏剧团	1952	集体	70	桂椿柏	桂月娥 吴　俊	《山伯访友》	
五河县泗州戏剧团	1952	集体	40	彭常华	邓衍文 李宝凤		
青阳县黄梅戏剧团	1952	集体	60	马芳林	江荣久 江明霞 江　进	《九华春晓》	

续表一

名　称	建团日期	性质	人数	主要团长	主要演员	主要剧目	备　考
郎溪县锡剧团	1952	集体	50	杨碧云 李炳良	吕福云 胡　洋	《桃园曲》	
太和县梆剧团	1952	集体	50	葛家槐	葛玉凤 高金标 张世荣	《抱琵琶》	
郎溪县皖南花鼓戏剧团	1952	集体	40	王辉成	杜庆荣 杨贵亮	《戏虎》	
泗县泗州戏剧团	1952	集体	60	方筱堃	王玉芝	《有心人》	
霍山县庐剧团	1952	集体	40	熊兆平	陶登琴 金　虹	《茶山新歌》	
广德县皖南花鼓戏剧团	1952	集体	60	徐有华	黄相忠 张杏晖	《春嫂》	
潜山县黄梅戏剧团	1952	集体	60	张惠明	胡遐龄 韩录平	《包公审鬼》	
宿松县黄梅戏剧团	1952	集体	50	王梓林	王保贵 李秀英	《浪子抛球》	
涡阳县大众梆剧团	1952	集体	50	宁国鉴	王瑞云 钱　晋	《铡赵王》	
枞阳县黄梅戏剧团	1952	集体	50	张良俊	陶竹侔 钱笑峰	《借官记》	
太湖县黄梅戏剧团	1952	集体	60	王松茂	王鲁明 贺学涛	《巨流》	
桐城县黄梅戏剧团	1952	集体	80	胡海舟	张玉珍	《婆媳会》	
蒙城县梆剧团	1953	集体	60	李朝举	刘知非 孙芳卿	《刘海与金蟾》	
亳县梆剧团	1953	集体	60	隋启敬	马俊芳 孙月华	《烽火戏诸侯》	
凤阳县泗州戏剧团	1953	集体	50	涂维良	左银前 蒋蕴兰	《风雨之夜》	
旌德县越剧团	1953	全民	40	华永卿	吴永祥 黄华奎	《保卫 云岭》	

续表二

名　　称	建团日期	性质	人数	主要团长	主要演员	主要剧目	备　考
肥东县庐剧团	1953	集体	50	时澍生 涂习忠	尚绍成 王汝英 许安房	《磐石山下》	
无为县庐剧团	1953	集体	70	李近庸	蒋光玲 阎修凤	《休丁香》	
全椒县庐剧团	1953	集体	60	赵仁奇	聂新生 唐葆霞	《红管家》	
来安县扬剧团	1954	集体	60	张万全 阮秀英	夏玉楼 蒋金楼 全淑兰	《郑小姣》	
泾县黄梅戏剧团	1954	集体	50	殷雪花	丁萍云 杨志远 王国华		
萧县梆剧团	1954	集体	50	王承涛	窦广田 马凤侠	《两张发票》	
肥西县庐剧团	1955	集体	50	张宗曜 偶　然	褚必华 吴　梅 张凤芝	《耕读好》	
岳西县黄梅戏剧团	1955	集体	60	储美全	潘剑虹 吴庆华	《两个苹果》	
庐江县黄梅戏剧团	1955	集体	60	柳有明	万声秀 顾薇芝	《红梅花开》	
寿县庐剧团	1955	集体	70	徐家振 葛余富	朱先芳 周宣德 江　林 杨惠英	《休丁香》	
和县庐剧团	1955	集体	70	袁浩中	王恒莲 方继兰	《救牛》 《山村新风》	
界首县梆剧团	1956	集体	60	周承德	唐凤英 方佳兰	《西汉风云》	
颍上县梆剧团	1956	集体	50	徐俊才 毛英贵	吴焕新 王淑梅 王善友	《春回桃园》	
和县京剧团	1956	集体	50	龚念慈	姜素良 姜素秋		1960 年撤销

续表三

名　　称	建团日期	性质	人数	主要团长	主要演员	主要剧目	备　考
蚌埠市京剧团	1956	全民	80	方翔龙	贾美君 黄振清 王维秋	《孙悟空大闹无底洞》	
芜湖县庐剧团	1956	集体	70	吴　华	易凤英 王昌琴	《女钦差》	
砀山县梆剧团	1956	集体	50	李守孝	冯光渠 刘存义	《追舟》	
舒城县庐剧团	1956	集体	50	杨明俊	王照午 陈超石	《山乡加油站》	
繁昌县庐剧团	1956	集体	70	杨有余	王月荣 阎志敏	《书记搬家》	
淮南市评剧团	1956	全民	60	单宛奇 李慧玲	李万华 李慧芳 张佩珠 薛兰芳	《闹寿堂》	
宿县淮北花鼓戏剧团	1957	集体	50	杨　春 王化民	马敬君 沈艳秋 吴月玲	《王小赶脚》 《新人骏马》	
铜陵市越剧团	1957	全民	80	张正思	陈亚琴 筱丹凤 马林春		1968 年撤销
望江县黄梅戏剧团	1957	集体	50	吴　波	胡秀娟	《白云之乡》	
滁县黄梅戏剧团	1958	集体	80	张　朴	郭金荣 杨小美 张金华	《洞房枪声》	
歙县黄梅戏剧团	1958	全民	60	胡仰钦	胡进新 毕巧云	《幽兰吐芳》	
绩溪县黄梅戏剧团	1958	全民	50	唐力助	汪联科 李登山	《蚕乡新事》	
怀远县泗州戏剧团	1958	集体	40	李振海	王家华 王安莉	《摸花轿》	
定远县黄梅戏剧团	1958	集体	50	贾克瑶	毛忠勇 张华琴	《西厢情愿》	
来安县洪山戏剧团	1958	集体	50	王永泉	赵小楼 李文俊	《秦始皇赶山塞海》	1972 年撤销

续表四

名　　称	建团日期	性质	人数	主要团长	主要演员	主要剧目	备　考
太和县清音剧团	1958	全民	50	刘维彬	章雅林 张添庆	《秋江》	1964 年撤销
祁门县越剧团	1958	全民	50	查正国	倪雅林 林玉文	《坚守古城》	
濉溪县梆剧团	1958	集体	40	王兆荣 李正清	孔正花 丁新英	《强盗的女儿》	
六安县黄梅戏剧团	1959	集体	100	许正英	任　萍 董松林		
太平县黄梅戏剧团	1959	全民	50	黄玉峰 程纯石	韩　云 杨延春	《山地烈火》	
亳县二夹弦剧团	1959	集体	50	马　璐	王云谋 汪志新 王玉琴	《金龙盏》	
金寨县黄梅戏剧团	1960	集体	60	刘贤尚	傅永清 徐慧芳	《茶乡曲》	
霍邱县黄梅戏剧团	1960	集体	60	陈传荣	吴　群 金小山	《爱的不是你》	
嘉山县京剧团	1960	全民	60	黄金泽	贾正华 李慧春	《戴胄护法》	
芜湖专区京剧团	1960	全民	110	陶国韬	马春声 马春良 陈英武 周美娟	《李太白》	1964 年迁无为县，1970 年并入芜湖市京剧团
濉溪市泗州戏剧团	1960	全民	50	冯振平	李奎玉 朱玉芹	《贞妇恨》	1971 年撤销
休宁县黄梅戏剧团	1961	全民	50	李平生	李　太 方继敏	《红军棚》	
砀山县四平调剧团	1961	集体	40	蒋振远	李素芹 杜庆喜	《白玉楼》	
黟县黄梅戏剧团	1962	全民	40	赵万石	李文光 齐万生	《母老虎上轿》	
固镇县梆剧团	1966	集体	50	王广学	张玉龙 李玉花	《空花轿》	

续表五

名　　称	建团日期	性质	人数	主要团长	主要演员	主要剧目	备　考
利辛县豫剧团	1970	全民	50	李贯三	王春芳 刘玉珍	《颗粒还家》	
铜陵市京剧团	1972	全民	80	袁作奎	俞富英 心砚明		
芜湖市京剧团	1966	全民	70	蔡均明	李桂林 王晓明	《汉家月》	
石台县黄梅戏剧团	1978	全民	40	叶　鸿	陈正安 陈小芳		
长丰县庐剧团	1978	全民	50	李国林	汪　洋 倪秀红	《梁红玉三揭榜》	
阜阳县梆剧团	1980	集体	50	阎淮英	谢学芳 周国平 刘传道	《呼家将》	
安庆市百花黄梅戏剧团	1981	集体	40	张平文	齐妙玲 王维玲		

票房与业余剧团

明代嘉靖以前，安徽境内就有贵池傩戏的演出活动。演出以氏族为单位，无职业班社和职业艺人。每年只在正月初八至十五，演出两三夜或三四夜。万历年间安徽境内演出目连戏的盛况有了明确的记载。清代歙县、祁门、南陵一带目连戏班社比较普遍，成员多是农民，平时在家务农，只在特定的酬神谢鬼时间演出。演出活动一直延续到1949年。清代徽州还出现了雅乐班、昆腔会和鬼火班。雅乐班、昆腔会都是文人清唱昆曲的自娱组织。鬼火班是半职业徽班，这种班社农忙散去，农闲聚唱，时有时无，当地人便以“鬼火”形容。他们一般不超过三十人，以演小戏为主，易于在群众中扎根。这种鬼火班最盛时达十八个，分布在徽州各个乡镇，抗日战争前夕仍有活动。在岳西县境内也有一些围鼓自娱的高腔班。清嘉庆年间的柳坂班和道光年间的五河班，均属文人清唱自娱的组织，以后逐步发展到登台演出。进入民国，蚌埠、芜湖、马鞍山、阜阳等地又建立了不少票友社，以玩票为目的，串

演或演出不计报酬。中华人民共和国建国初期，业余剧团兴起，演出《白毛女》等现代剧目以配合土改、镇反运动。1958年人民公社化运动中，业余剧团大发展，具体数据已难统计。1960年以后又全部中止活动，至1962年恢复。"文化大革命"中，业余剧团又遭破坏，各地只建立毛泽东思想文艺宣传队。1980年，随着农村生产责任制的实行，各地业余剧团又蓬勃兴起。少数向半职业或民间职业剧团转化，对活跃农村文化生活起到良好作用。

樵溪班　业余目连戏班社。班址祁门樵溪村。据传，这个班的祖师是明万历年间人胡天祥，他与郑之珍合编了目连戏，郑因通晓文墨，后来刊印出书，世人便只知郑之珍而不知胡天祥。樵溪胡姓每演必先祭祖师胡天祥，再从梁武帝起，接演目连，最后演《西游记》，四天演完。逢闰年闰月或天道不佳，便于这年二月十七至二十日演出，从不在其他月份上演。原因是观音出生于二月。祁门凡有建目连戏班的，大部分到樵溪聘请师傅。可考艺人：清光绪年间有胡百开、胡家开，民国年间有胡寿材，近期艺人有王九成、胡接生、胡培旺、胡松福、胡财根、胡连根、胡依等。五十年代初停止演出活动。

栗木班　业余目连戏班社。约建于明代天启年间。班址祁门栗木村。这个班现存明万历刻印版《目连救母劝善戏文》一套和数本手抄单片本，还有五箱服装道具。中华人民共和国建国初，他们曾演出过目连戏。尚健在的老艺人有王丁发(师傅)、王三意、王贤基、王丁旺、王振安、王孔生等。

柳坂班　业余岳西高腔班。建于清嘉庆年间。班址今岳西县柳坂乡。当时柳荣获(清优廪生)、柳荣旌(例赠奉直大夫)等"荣"字辈文人已习唱高腔。先是小规模以围鼓形式自娱，后公开传唱并续传后人。咸丰、同治年间，该地的柳亦凡(清贡生，候选儒学正堂)等将围鼓清唱搬上舞台，配以简单身段表演。演出剧目以《琵琶记》最为拿手。柳本人还根据《三国演义》的描述，创造了张飞、夏侯惇等人物脸谱。他还和柳基植、柳基时共同整理过《王娘卖发》、《雪梅教子》、《潘葛思妻》、《捧盒》、《采桑》、《归家》等高腔剧目。光绪初年，五河向山艺人刘星阶曾来此授艺，弟子有柳宗耀、柳帮举等十余人。五十年代初期，曾改为柳坂乡业余剧团，主唱高腔。艺术骨干柳锡同等，为柳帮举、柳胜平的传人。这个班代代相承，延续至今已有一百九十余年，为岳西高腔有史可考的最古老班社。

五河高腔班　业余岳西高腔班社，建于道光初年(1821)。班址岳西县五河。早期是当地文人以围鼓形式习唱高腔自娱的组织。成员有王达生(清监生，中医)、王日修(清举人，曾任湖南永定知县)、姜子凡(中医)以及王炽远和他的六个兄弟(皆监生)等，共十余人，只在灯会或喜庆场合演唱吉庆喜曲。光绪六年(1880)始登台演出。这年有一江西(一说石牌)倪姓艺人来五河访友，王达三等出资挽留为族中子弟授艺。三年传授高腔戏二百余折。光绪十年后，这个班多次应邀至潜山、太湖、英山、舒城、霍山等县与岳西毗邻地区巡回演出，名播方圆百里。班内主要成员王有贤，工生行，嗓音洪亮，会戏颇多；王德罔，工旦行，唱腔甜美，皮肤白皙，化妆不用施粉。他二人搭档的拿手戏，有《扯伞》、《捧盒》、《赠剑》、

《撬窗》、《追舟》等。约在光绪十三、四年，潜山知县郑维熊夫妇看了他们演出后，取随身银牙签、玉镯各一副赏给二人。后王有贤在潜山和本县内设场教戏，先后设场三十五处，弟子二百余人。王再成、叶题名、王尊贤、王会明等部分艺徒随班演出。民国十四年(1925)以后的十年多里，由王会明牵头，联合附近各灯会艺人组班，在周围各县相邻地区演出，影响甚大。在此期间，储遂怀、叶仁胜、崔子兴、崔晓庭、崔尊鹤、王英时等为岳西高腔后辈所推崇的艺人相继登台。由于无职业班社，又因艺人先后去世，至中华人民共和国建国前夕几近绝响。建国后，王会明重新登台演唱高腔。随即成立岳西县五河业余剧团，以演唱岳西高腔为主。储遂怀等培养了一批青年业余骨干。1956年以后，以《生祭》、《扯伞》、《金精戏窦》、《姜碧钓鱼》、《思春下山》等剧，连续四年出席本县和安庆地区业余文艺观摩演出大会。王英时主演的岳西高腔《思春下山》还赴合肥为安徽省戏曲观摩演出大会做展览演出，使岳西高腔进一步扩大了影响。1959年，储遂怀、崔尊鹤、王英时等曾任岳西县高腔剧团教师，为培养新一代艺术人才，挖掘高腔艺术遗产做出了贡献。"文化大革命"期间，五河班中断演出十年，今又恢复高腔小组，王英胜、王学集、王宗训、王储根、王琦福等常在春节期间演唱。五河高腔班延绵一百六十余年，五河、姚李两村的王、崔、储、叶等姓六代，约一百余人先后在该班从艺。虽是业余，实是岳西高腔的核心班社。

伏岭徽班　业余徽班。建于清代道光年间。班址绩溪县伏岭。据传，道光初年，伏岭下村常发生火灾，春节期间更甚。这是因为村东一座叫鸡鸣尖的山头上有一头火狮，每逢元宵节就要撒威怒吼，村上便天火滚动，灾星降落。山脚还有一只石虎，也趁机吞食孩童、牲畜。为镇邪消灾，一民妇献出一顶麻制蚊帐，做成一只狍，狍是传说中比狮虎更凶的猛兽。于是，村民们点起松明火把，披着狍衣在祠堂里狂欢跳舞，威慑火狮、石虎。从此，火狮消声，石虎匿迹。村民们为欢庆胜利，就组织了永义会，每年元宵舞狍。由三十岁男性青年主事，也叫值年。道光末年，改舞狍为游灯，结束后再到祠堂里，演一些角色少、动作简单的哑剧。光绪初年，徽调传入，村民们学演徽剧，从而形成了伏岭业余徽班，当时仍名舞狍班。民国十四年(1925)，因徽商资助而使他们规模扩大、设备增加，演出也随之繁荣。1960年正式成立了绩溪县伏岭公社徽剧团。前后延续一百余年，活动坚持到今天。成员一般保持百余人，参加演出的多为十四、五岁的孩童，所以又称娃娃班。一百多年来，他们演出了一百多个剧目，主要是徽剧和京剧。如《水淹七军》、《黄鹤楼》、《英雄义》、《八阵图》、《龙虎斗》、《水泊梁山》、《失空斩》、《长坂坡》、《十五贯》等。也创作演出了《小燕护林》、《两家亲》、《红岭锤声》等现代戏。民国十五年(1926)在绩溪登源的花朝胜会上，他们曾与新阳春职业徽班唱对台戏，演出了《火烧连营》、《长坂坡》、《八阵图》等十八个徽、京剧目，迫使新阳春班不得不改唱皮簧剧目。1950年国庆节，他们应邀到县城演出了《英雄义》、《独木关》、《武松打店》、《八蜡庙》等，获得好评。1960年他们又两次到县城演出《水淹七军》、《黄鹤楼》、《龙虎斗》等正宗徽剧。伏岭班的经费来源，主要靠舞狮募捐，称"狮金"。年积岁累，设备折

款已达数万元。据1960年统计,服装道具共二十四箱,盔头、帽子三百件,头面、珠花二箱,服装五百八十八件,各种道具四百件,打击乐器二十六件。1963年春节,伏岭下村曾举行一次梁山泊一百零八将化妆游行,全部蟒靠均由剧团提供。

雄村雅乐班　业余昆曲班社。建于清道光年间。班址歙县雄村。班主曹子寒。主要成员有曹祖基、曹辅钦、吴仁义、曹子谦、鲍四海等。以演唱昆曲为主,发展到皮簧。对徽戏中的徽昆颇有一定的造诣,产生过一定的影响。徽剧武昆耆宿程发全,曾到该班学过《闹天宫》。经曹五爷度曲的《盗金刀》、《仙缘》等剧目,在徽州各地徽班中广泛流传演出。由曹子寒编曲的《万花献寿》手本为安徽省徽剧团所收藏。这个班代代相传,持续百年之久,为徽州各地雅乐班的发祥地。

休宁昆腔会　建于清咸丰八年(1858)。盛于光绪,衰于民国。是个相互切磋,专习昆腔,自唱自娱的业余班社。据说,清末曾应湖广总督张之洞的邀请赴汉阳演唱,自编《上寿》一曲,誉满剧坛。会员有一、二十人,其中骨干六、七人。学习方法是按剧目分行当自学,定期会唱,规定每年正月都要学会一出戏。曾受庆春和徽班文场戴瑞堂的指导。会员也相当勤奋。汪步蟾家有张桌子,他的祖辈当年就是围着这张桌子习唱,因习唱时用手指点敲板眼,年久,桌面上点敲之处嵌成道道手指印痕。金慈观是秀才,他一人能"放"三百多个戏,抄了二百多个剧本。抄本唱词、曲谱规范,书法工整,多为戏剧收藏家所喜。伴奏乐器有笙、箫、管、笛、大管、海笛、三弦、点鼓(又名渔鼓)、五音铃等共十件。其中还有一种不知名的乐器,形状如笛,较小(可能是口笛)。笛子又分雌雄两支,俗称"双笛"。过去,徽州六邑的徽班艺人每来休宁,必访昆腔会。如新阳春徽班的道士旦和小青,都曾以演唱技艺就教于昆腔会。他们也是当地群众心目中很具表率作用的一个寓修养于娱乐的组织。

许村采茶戏班　业余采茶戏班社。建于清咸丰末年(1860年前后)。班址祁门许村。世传六代,1950年以后自然消亡。这个班的采茶戏是江西上饶地区采茶戏的分支,后受徽剧和当地民歌影响而自成一家。他们的采茶戏表演、化妆也近似徽剧。这与许村班长期以来移植搬演徽剧传统剧目有关。演出剧目相当广泛,其中不少取材于《三国演义》及民间故事、传奇等。声腔也兼收并蓄,集江西赣腔、信州调、祁门山歌、徽剧四平调于一炉。这个班的最后一代艺人许克勤尚能演唱采茶戏有关剧目的不少段子,文场伴奏也有两位艺人健在。

清溪班　业余目连戏班社。班址祁门清溪。清溪又名清幽,目连戏著作者郑之珍的故乡。这里建班较迟,约在清同治年间祁门四乡搬演目连戏日趋鼎盛时才成班的。传戏师傅历来邀自外乡,并不自置服装道具,通常是租用京、徽剧班社的演出用品。他们轻易不离开本村,即使应邀也不离本村太远。现健在的老艺人仅剩郑国香,他在抗日战争胜利那年(1945)到祁门城内演出,扮演傅罗卜。

班竹高腔班　业余岳西高腔班社。约建于清同治末年到光绪初年之间。班址岳西

县班竹乡。班主杨高华(清监生,富商)。他组织了这个班社并亲授族中子弟习唱高腔。当时成员大多数是常驻苏州、杭州、上海的伏苓商人,他们和当地大徽班职业艺人有所交往,部分成员还拜戏班名伶为师,学习表演,习练武功。所以该班以武戏见长。杨玉标等能穿厚底靴、扎大靠打把子。由各商号轮流购回的衣箱、行头,全属"苏货",质地精良,数量也不少,仅桌围、椅帔就有二十多套。每年春节期间,所有成员必相聚一堂,演出《子龙救主》、《观音大度》、《陈琳捧盒》等高腔剧目,历时一月余,轰动一方。民国十四年(1925)前后,曾出现三十余人四世同台演出的盛况。突出的演员有杨玉标、杨作袭、杨根三、杨松云等。这个班延绵六十余年,至民国二十六年方告解体。

南姚嚎啕戏会　业余傩戏班社。班址贵池刘街。建会的下限为光绪元年(1875)。他们以氏族为演出单位,世代沿袭,至1957年解散。1979年恢复演出。仍按旧习,每年只在农历正月初七至十五演两、三夜。主要成员有姚天衡(1874—1949)、姚克学(小生、花旦)、姚克贤(老生)、姚克寿(小生)、姚克昌(专饰魁星)、姚克宽(司鼓)、姚天狗(丑)、姚家喜(丑)等。1979年以后学戏的以"惟"字("家"字的下一辈)辈为主,有二十余人。演出剧(节)目有傩舞《伞舞》、《三星拱照》、《舞狮狮》、《舞古老钱》,正戏《刘文龙》、《孟姜女》、《陈州放粮》,吉祥词《新年斋》、《问土地》等。1980年以后,北京、上海以及本省的专家学者和戏曲工作者,先后观摩了他们的演出,并录音、录像,考查研究。

汉口徽班　业余徽班。建于光绪六年(1880)前后。班址祁门汉口村。前身叫同乐班。这个班的鼎盛期在民国二十至二十五年间(1931—1936)。这时徽州的徽剧已渐被京剧取代,汉口地域偏僻,仍保留自身的特色。他们很少流动到外地演出,每个年度的演出时间都在腊月和次年的正月。上演的剧目有《龙凤阁》、《节义贤》等。这个班的第三代艺人邱淮荣已经八十四岁,耳虽聋,声音却洪亮,唱两句仍有板有眼。其子邱五分为第四代艺人,工旦行,年岁也五十开外。

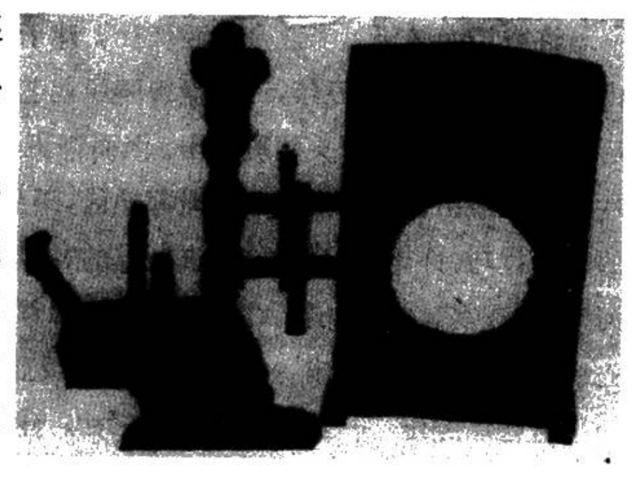
许家坂弹腔班　业余弹腔班社。建于清光绪十五年(1889)。班主许辛盘。班址潜山县许坂村。光绪十三年,许辛盘曾聘职业艺人汪焰奇临门教习,三十余人入班学戏,两年后他添置四蟒二靠行头领班演出。因而许班又称许辛盘弹腔班。班中成员半艺半农,季节性活动于潜山、太湖、岳西三县毗邻地区,颇受欢迎。许辛盘的唱做、许祝山的踩跻、许敬康的咬牙技巧、许忠扮演的徐庶、许敬重的"本本通",均受观众称誉。主要演出剧目有《渭水河》、《二进宫》、《沙陀国》、《湘江会》、《徐庶荐诸葛》等三十多本。许班历经五代,沿袭至今,先后有百余人参加演出。1980年改名许坂业余弹腔剧团,团长许开杰,导演许晓初。

白帽高腔班　业余岳西高腔班社。建于清光绪二十五年(1899)前后。班址岳西县白帽乡。班主徐永和,其职业是塾师兼中医。当时,他在石牌和同乡好友数人,把皮影高腔戏传回家乡,并组织了一个小班子,在今岳西县的店前、冶溪及太湖县的北部山区、怀宁县的皖水一带演出。剧目有《大度》、《小度》、《子龙救主》、《捧盒》等百余折和部分喜曲。民国

四年(1915)后,皮影戏停演。仅保留其声腔以围鼓形式演唱自娱。稍后,徐的弟子余道龙又把围鼓形式传至本县的双坂、古坊、江山、河图、徐良等地,常在灯会及喜庆场合演唱。中华人民共和国建国后,白帽成立了演唱高腔的业余剧团,排演了徐祖佑创作的《五关斩将》等剧目。1960年曾以《张九思还乡》一剧赴岳西县会演并获奖。这个班所存抄本中"簏点"与五河等地高腔剧本略有不同,唱腔也别具特色,行腔较质朴,注重锣鼓伴奏,保存围鼓清唱的古韵。主要艺人徐祖佑是徐永和的传人,曾在岳西县高腔剧团传授过锣鼓谱。他和徐耀灿、李润乾等有唱腔录音。

长标目连戏班 业余目连戏班社。建于清光绪年间。班址歙县长标乡。班主王孔嘉,后期为其子王佑夏、王佑生。主要演员王佑年、王春庆、王佛江、王荣回、邵春山、邵天赐、邵全生、项白进等。活动在歙县南乡和绩溪、太平、黟县、屯溪,浙江的开化、淳安等地。他们的目连戏有十三本,除《劝善记》、《罚恶记》、《解司记》外,还有《梁武帝》、《精忠记》、《三世记》、《西游记》、《紫竹林》等十本。这些戏都是王孔嘉等根据有关故事编成的。《劝善记》、《罚恶记》、《解司记》三本,长标艺人称之为正戏,是开锣必演的主体戏。这个班的行头至今仍保留百分这八十(包括四大金刚、八大罗汉的面具),武场只缺一面大鼓。

休宁同乐社 半职业徽班。建于民国九年(1920)。班址休宁县五城村。班主项昆山。同乐社鼎盛时期在民国二十九年前后。当时艺员达五十余人,较有影响的有项昆山(五城人,花脸)、黄和竟(古林人,文武场、须生、青衣)、天顺老(鼓师、丑)、永富老(西田人,须生)、打锣培基(古林人,须生)、三花阿有(洪里人,丑行)、补伞兆(龙湾人,青衣)、胡丁进(西田人,武生)等。常演剧目有《满春园》、《黑风帕》、《二进宫》、《上天台》、《黄金台》、《武家坡》、《独木关》、《捉放曹》、《连营寨》、《解宝》、《跪城》、《古城会》、《文昭关》、《大保国》、《观画》、《玉堂春》、《打金枝》、《追韩信》、《下河东》、《黄鹤楼》、《借东风》、《空城计》等一百多出。其中有徽昆,也有京剧。活动在歙县、祁门、浙江开化、江西婺源等地。中华人民共和国建国后,同乐社每逢节日或兴灯庙会,还组织了不少台演出。1958年改建为休宁县五城公社文工团,成为业余演出团体。



铜陵良友班 半职业京剧班社。建于民国十六年(1927)。班址铜陵县胥坝乡。班主黄士良、黄本长、黄世科。当时以演奏锣鼓为主,又称锣鼓会(图为锣鼓架)。民国二十四年,改为京剧班社,以唱堂会为主,活动在铜陵、无为等地农村。演出剧目有《甘露寺》、《秋胡戏妻》、《玉堂春》、《薛平贵回窑》等。1952年起改唱黄梅戏。除上演黄梅戏传统剧目外,还创作演出了《劳动改造好》、《土地还家》、《渡江记》等。其中《劝夫挑圩》参加了铜陵县

首届业余文艺观摩演出大会，获演出一等奖。该团至今仍坚持业余演出活动。

抗日战争期间，他们之中有中共地下党员程永玉、程永柏、程大梁、张义举、张紫明、程云凯、程享金、程享明等。多次以帮人做喜事、玩龙灯等为掩护，在胥坝渡口为国民革命军新编第四军临江团转运军火和军用物资，并接送新四军和中共党的干部往返于铜陵、无为等地，其中有中共铜陵中心县委书记张伟烈等。

萧县春雪京剧社 业余京剧班社。建于民国十八年(1929)。社址萧县县城。社长许广义(县商联会长)、名誉社长侯太华(华昌老板)、副社长鲍西纯、导演毛延熙(黄埔军校毕业生)、司鼓丁德昭、琴师孙金海，主要成员还有王书高、崔成连、王方才、赵继龙、韩立仁、王仲魁、丁奉思等。演出剧目有:《卖油郎》、《九江口》、《捉放曹》、《逼上梁山》、《打渔杀家》、《断桥亭》、《二进宫》、《三世仇》、《九件衣》、《白毛女》等，很受当地群众欢迎。这个班的前身是建于民国十年的萧县京剧子弟班，成员是本城工商界及周围十几里以内的京剧爱好者。每逢节日各备酒菜聚会同乐，人称之为壶碟会。县民众教育馆成立后，即改名春雪，由民教馆组织开展活动。只在喜庆节日才作公开演出。1949年以后，在新建的萧县文化馆组织下继续开展活动。曾配合土改等运动，演出过一些现代剧目，起到积极作用。1951年解散。

蓝田剧社 业余徽班。建于民国十九年(1930)，社址绩溪县尚田村。尚田村早年叫上田，中华人民共和国建国后又名蓝田。是汪姓村庄，分上、中、下三门。中门人数少，清朝时只建立上门和下门两个祠堂，“汪公”和“太子菩萨”由上、下门各供奉一年。每年农历正月十五(汪公生日)，八月中秋(汪公忌日)，七月半(太子菩萨殉难日)必做庙会，演戏酬神。建班之初，仅是一些爱好者抄来剧本，自己学唱。民国二十三年，请来师傅程哲界教戏，议定学戏一文(四十天)酬金银洋四十元。学的第一出戏是徽昆《大财神》，用笛和大、小管伴奏。此时只唱不演。后来又请了本地前山寺里的一位诨名佛生的和尚来传艺，开始教了《丑夫戏妻》(《桑田会》)、《小放牛》、《龙虎斗》等戏。民国二十四年七月做太子庙会，在大家请求之下佛生和尚才开始教习动作。当时无行头，临时借了几件，由曾在柯长春班演二花脸的高灶闵开脸。演出大受村民赞赏。于是，村中祠堂头和一些富户纷纷出资赞助。民国二十五年十月，下门戏班在旌德三溪，买了程春和班的箱底，并聘请了师傅汪德华。上门戏班在柯长春班购了戏箱行头，并聘请了俞银顺、俞三金两位师傅。当年十月以后的农闲季节，两个班子不分日夜整整学了三个月。民国二十六年是尚田村演出活动最繁荣的一年。上、下门两个班社共有演员一百多人，全年演出七台戏(一台戏为三日三夜)，一个正月就演出了二台。上门演出的有《昭君和番》、《打棍出箱》、《万花开台》、《水淹七军》、《白虎堂》、《李陵碑》、《空城计》等。下门演出的有《丑夫戏妻》、《九锡宫》、《收徐达》、《天水关》、《李慧

娘》等。主要演员，上门有汪寿桃(生)、汪啸尤(老旦)，下门有春柱(旦)、观和(旦)等。自民国二十五年以后，他们经常应邀到外地演出，受到京剧影响。抗日战争期间，从江苏扬州、镇江流落到绩溪的京剧难民班(班主宋金保)解散后，红生孙容海也到尚田下门教戏，他教的是京剧。自此，京剧就在这一带流行起来，并逐渐以京代徽。民国三十六年，尚田上、下门合并，由汪金模任团长，汪仁田、汪寿桃任副团长，演出的主要是京剧。五十年代，剧社仍有活动，以后自然消失。

转运业公会京剧联谊社　业余京剧班社。建于民国十九年(1930)。社址蚌埠兴平西街。成员多为这个行业公司经理子弟，粮行老板，行员及公会职工。知名的有张菊隐(名誉社员)、杨北辰、陆云霞、王凤舞、蒋子衡、谢季夫、史根生、赵君甫、刘雁行、项祥生、席凤晖、赵廉学、田超凡，教师谢光耀等二、三十人，为蚌埠京剧票社中人数最多的团体。演出剧目有《空城计》、《捉放曹·行路》、《断太后·打龙袍》、《扫松下书》、《萧何月下追韩信》、《四郎探母·坐宫》等。1948年解散。

徐学安目连戏班　半职业目连戏班社。建于民国二十年(1931)。班址繁昌县浮山乡丰裕圩。领班徐学安，主要成员强永昆、鲁进修、强家庐、强永楠、强世芝、王梅材、王海栋、鲁咸发、鲁可恭、俞裕忠、徐必义、钱盛余、骆富达、骆以富、容子、高士林、高道义以及随班演出的武生演员尺五(艺名)、大河桂(佚名)、制作焰火、烟花的工匠强昌盛等数十人。他们农忙务农，每年三月麦收以后，就集中起来流动于南陵、芜湖、繁昌一带的城镇乡村演出，所以这个班又名三月黄班。丰裕圩有目连戏之乡的美誉。早在清末民初，南陵县马家园目连戏班的部分艺人，就和丰裕圩的强裕民、强同豹、强报应等搭班演出。至二十年代，强裕民承头领班自己组织了丰裕圩目连戏班。租用全福徽班的行头，或和马家园班、全福徽班联合演出，或自行组织演出。至徐学安继任领班后，才被乡人称之为徐班。他们演的目连与祁门、徽州不尽相同。民国二十年(1931)，为繁昌中村“六十年大会”演出时，搭有“独脚莲花台”，曾经轰动长江下游数省。抗日战争前夕，为黄浒“二十年大会”演出时，也搭有“串角花台”，盛况空前。他们使用南陵方言，演出具有浓郁的江南风味，还注意吸收杂技表演艺术，增强了演出效果。如演出《抛叉》一场时，竖立两根高四丈左右的木杆，一根杆上表演杂耍，另一根杆上挂有各种焰火烟花，彼此映衬，把演出推向高潮。几十年来，他们一面演出，一面帮助业余目连戏班打本教戏，使目连戏广为流传，成为繁昌城乡群众敬神安鬼、祈求吉祥、活跃文化生活的一项活动。1956年，繁昌县为挖掘地方戏曲遗产，在全县业余文艺观摩演出大会上，曾抽调原徐学安目连戏班部分老艺人演出《讨饭》、《老驮少》、《下山》等几折目连戏。同年，应芜湖专区文化科邀请，徐学安和宋芝元在全区音乐舞蹈业余观摩演出大会上观摩演出了《下山》一折。

青阳县九华剧团　京剧、黄梅戏、话剧兼演的业余表演团体。建于民国二十九年(1940)。团址青阳县朱备乡。前身是建于民国二十六年十月的青阳县业余话剧队。民国二十八年十月,日本侵略军轰炸青阳县城,县国民政府迁址朱备乡,不久,业余话剧队扩大为九华剧团。团长徐义德(县民众教育馆馆长)、陈荣庭(县银行行长),副团长汪子明、郭霞林(县三青团书记)。下设京剧、黄梅戏、话剧三个演出队。京剧队琴师陈尚实(青阳中学英语教师),演员有陈方堃(旦,中共地下党员)、张君武(生)、叶梯华(红生、黑头)、余淑珍(旦)、赵云波(老旦)、马显德(旦)、杨淑琴(旦)、谭志高(生)、汪子明(小生)和鼓师兼教师潘双贵等。黄梅戏队演员有小凤子(艺名)等。话剧队演员基本上是青阳县中学学生。演出的京剧剧目有《辕门斩子》、《甘露寺》、《捉放曹》、《贺后骂殿》、《梅龙镇》、《起解》、《九更天》、《打渔杀家》等。黄梅戏剧目有《送香茶》、《鱼网会母》、《二龙山》等。话剧剧目有《放下你的鞭子》、《义勇军》、《烙痕》、《三江好》、《雷雨》等。民国三十年,他们到本县各地乡村集镇演出,宣传抗日救亡。五分铜板一张票,先京剧、再话剧,压台是黄梅戏,大受观众欢迎。至民国三十二年解散。

正阳国剧研究社　业余京剧班社。建于民国三十一年(1942)。社址寿县正阳关。社长时叔仅,成员有余曼云、熊申甫、高文建、李淑仪、李家培、陈剑秋、何本利等五十余人。以提倡正当娱乐,活跃本镇文娱活动为宗旨。在时叔仅家大厅开展活动,平时自娱,节日在城隍庙(今正阳第一小学)戏楼上公演。服装由社员集资购置,不够就地借城隍和城隍奶奶的蟒袍穿用。常演剧目有《打渔杀家》、《萧何月下追韩信》、《四郎探母》、《甘露寺》、《打鼓骂曹》、《贺后骂殿》、《玉堂春》等。民国三十五年春,应邀至寿县城内演出。因发生学生与国民革命军接兵部队斗殴事件而中断。1949年春,中国人民解放军南下部队路过正阳关,研究社组织节目到营房慰问演出。某部司令员唐亮上台接见,鼓励成立民主解放京剧团,排演新戏为新中国服务。不久,研究社解散,组织民主解放京剧团。

养智社票房　业余京剧班社。建于民国三十六年(1947)。班址滁县。由滁城京剧票友组成。主要成员有宋佩生、许鸣一、童道友、王君玲(女)、余鸿鸣、陈家龙、彭修竹、张莲华(女)等,导演陈祖英,琴师许联元,鼓师魏光华。演出剧目有《群英会》、《玉堂春》、《梁山伯与祝英台》、《打面缸》、《打渔杀家》等二十多出。一般在滁县大戏院公演,有时也和外地来滁县的京剧班社联合演出。1950年更名琊琊京剧社。同年,为中国人民解放军滁县军分区召开的庆功大会演出《群英会》。以后,为配合"三反五反"运动创作演出京剧《贿》,为"三八"妇女节演出京剧新剧目《婚姻法》,还曾为建造琊琊剧场义演七天。1961年10月解散。

马鞍山市华东矿务局业余平剧社　民国三十六年(1947)十月,由矿务局工程技术人员郁曾鑫(现马钢公司副经理、市政协副主席)、姜星五、徐文远三名京剧爱好者发起,在

矿务局局长于瑞年(现在北京黑色冶金设计院)、矿长卢焕云支持下组成。矿务局按月从福利基金中拨出专项经费,在局俱乐部开展活动。该社有三十多名成员,陆申甫(现马钢公司医院主任医师)为艺术指导,还从上海共舞台请来了司鼓兼教师王老师(佚名)和两名琴师。一般在俱乐部小礼堂清唱,有时演出。民国三十七年十月,与皖南电厂京剧爱好者联合演出了《打渔杀家》、《宇宙锋》、《四郎探母》、《贺后骂殿》等剧,其中演出《四郎探母》时,除文武场,有三十多名演员上台。1949 年 4 月 27 日,马鞍山市解放,矿务局 5 月 1 日复工。平剧社改名京剧社,很快恢复活动。人员发展到四十余名,由陆申甫、郁曾鑫二人总负责,聘请纪乐山为教师,俞志清为指导。他们的演出活动也从俱乐部深入到矿山。1953 年 9 月 16 日六号高炉点火,这是日本侵略军投降后的第一次高炉开工生产。广场上搭起舞台,可容纳七、八千观众,一连演了三天,共演出《贫女泪》、《钓金龟》、《打渔杀家》、《审头刺汤》等十几出戏,接着又把戏送到矿山。俞志清也参加了这次演出活动。1955 年,当涂县京剧团在马鞍山金鞍大戏院演出,上座率不高,特邀该社协助演出,陆申甫主演了《黄鹤楼》。1957 年剧社某些成员受到审查,剧社被打成反革命组织,就此解体。中共十一届三中全会以后,落实了政策,纠正了冤假错案,在马鞍山市群众艺术馆协助下,更名为京剧之友社,恢复活动。郁曾鑫、陆申甫任名誉社长,席守仁任社长,成员扩大到五十一名,吸收和培养了一批青年业余演员。1981 年,陆申甫主持了一次较大的演出,请来江苏省京剧院的薛仁亮,南京市京剧团的俞慧霞以及俞志清一家在市人民会堂公演三天,场场客满。

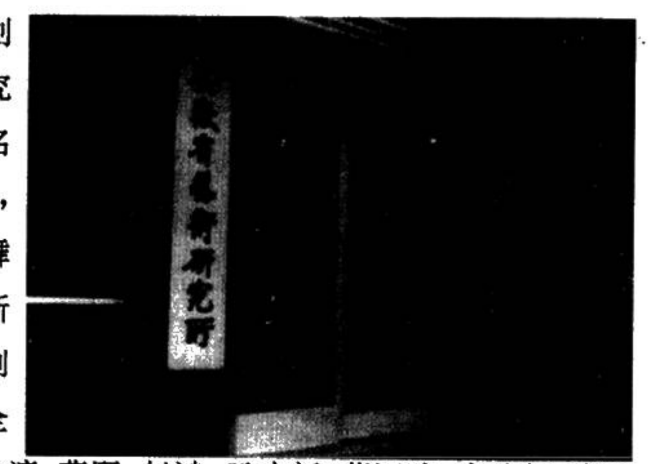
协会、学会与研究机构

中国戏剧家协会安徽分会　1956 年开始筹建,1960 年在安徽省第二次文代会期间正式成立。是省内戏剧家、戏剧工作者自愿结合的专业性社会群众团体。1966 年“文化大革命”开始,被迫中断活动达十二年之久。1978 年中共安徽省委宣传部召开省文艺工作者会议,决定恢复安徽省文艺工作者联合会及各协会的建制。中国剧协安徽分会民主选举理事七十六人,常务理事八人,余耘为主席,蓝天、鲁彦周、左平为副主席,左平兼任秘书长,黄宁为副秘书长。截止 1981 年底计有会员八百二十一人。

分会成立以来即致力于提高戏剧队伍的文化艺术素养,促进戏剧创作和舞台艺术的发展繁荣,维护剧作家和艺术家的合法权益。1965 年以前,曾与安徽省文化局联合举办有

关古典诗词和历史两个方面的两次专题讲座，邀请安徽大学和合肥师范学院有关教授为省直和合肥市属表演团体人员讲课。从北京邀请曹禺、老舍、吴祖光、李紫贵等剧作家和导演来合肥讲学。陆续编印有关编剧、导演、表演、戏曲音乐及舞台美术等各类资料集近二十辑，发给会员参考。1978 年分会恢复后，先后组织了工业、农业及开放地区参观访问团，组织剧作者到率先实行农业责任制的定远、嘉山和工业先进集体淮南谢集煤矿、安庆石油化工厂，以及烟台、蓬莱、青岛沿海城市、农村进行采访，搜集素材。举办了三期剧本研究会，组织剧作者读书学习、讨论修改剧本，并将研究会的成果编印了三辑《剧本新作》，发表了大、小剧本十九个，其中大型黄梅戏《失刑斩》在 1981 年至 1982 年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本评奖中获奖。1981 年冬到 1982 年秋，分会又连续在屯溪、芜湖、巢湖、安庆、蚌埠及合肥六个点举办巡回艺术讲座，并与中国戏剧家协会、安庆地区文化局联合举办“全国中青年话剧作者读书会”，请曹禺、陈荒煤、吴祖光、胡可、孙家琇、凤子等讲课。参加讲座和读书会的本省戏剧工作者约六百人。同期，分会所属安徽省暨合肥市表导演学会（即安徽省导演学会）还与安徽省艺术研究所联合举办了暑期表导演训练班，请刘木铎、徐晓钟教授等讲课。以上三次学术活动的材料均整理成文，编入《戏剧艺术讲座》一、二辑，共四十余万字，内部发行到全国各戏剧剧团、艺术院校及大专院校中文系。不少院校采作戏剧辅助教材，还发给会员学习参考。1979 年初，《安徽戏剧》作为分会机关刊物复刊，为开展戏剧问题的研究争鸣和剧本发表开辟了阵地。当时适逢阜南县发生压制《犟队长》剧本和作者的事件，分会编印了《安徽戏剧》增刊第一号，支持作者，在全国产生了较大的影响。

安徽省文学艺术研究所　安徽省文化厅下属戏曲、戏曲音乐研究事业单位。建于 1952 年底。曾名安徽省文化事业管理局创作组，后改创作组为剧目组、剧目工作研究室等。1967 年撤销。1978 年 12 月恢复，名安徽省戏剧创作研究所，明确以研究为主，重点是戏曲研究。下设戏剧、文学、音乐舞蹈、舞台美术四个研究室，《艺谭》、《安徽新戏》两个编辑部。全所六十余人，汇集了戏剧和其他艺术研究专门人才，如完艺舟、金全才、陆洪非、时白林、郭因、阚望、田瑛、刘永濂、曹野、赵鸿、王建新、董泗洙、申非伊、高倩等。周思本、唐庆华、吴志华、完艺舟、郭因、邓彰华等先后担任所长和副所长。



五十年代，其前身剧目工作研究室，曾组织和辅导全省挖掘和整理传统剧目工作。1954 年至 1966 年，共记录了徽剧、黄梅戏、庐剧、泗州戏、皖南花鼓戏以及目连戏、傩戏等

大小传统剧目一千多个，并校刊、编印了《安徽省传统剧目汇编》五十四集。其中，大戏三百一十四个，小戏一百五十二个，约一千二百万字。组织全省剧目工作者整理改编了传统剧目数百出。编印了徽剧、庐剧、黄梅戏、泗州戏、皖南花鼓戏的《传统剧目选》。黄梅戏《天仙配》、《女驸马》、《罗帕记》、《打猪草》、《闹花灯》等；庐剧《借罗衣》、《讨学钱》、《花园扎枪》等，泗州戏《三蹉寒桥》、《拾棉花》、《走娘家》等；皖南花鼓戏《扫花堂》、《报喜》等，都是这个时期整理改编的优秀剧目。由中国戏剧出版社出版了《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。1959年创办了《安徽戏剧》(1963年停刊)，以培养戏剧作者，扶植戏剧新作，开展戏剧评论和研究。不久，又编印了《安徽新戏》丛刊(内刊)，每刊一戏，发表过《春暖花开》、《党的女儿》等。1966年停刊。1982年复刊，复刊后改为杂志形式。1980年创办的文艺理论(包括戏剧理论)刊物《艺谭》，在全国有一定影响。该所还编辑出版了《江淮花谱》(安徽地方剧种史)、《徽剧传统剧目选》、《安徽省向建国三十周年献演节目调演资料汇编》、《徽剧研究资料》等。他们还参加了历届本省省级会演、调演以及华东区历届会演、调演的筹备和组织工作。

安徽省暨合肥市导演艺术研究会　建于1980年4月。当时，为了探讨戏剧舞台艺术的发展，安徽省艺术研究所举办了安徽省省直导演座谈会，会议期间与会人员自发组织了这一研究会。成员三十余人，总干事、干事有阚望、倪振华、洪谟、刘宝亮、魏汝明、王冠亚、仇强等。1980年下半年，他们在安徽省黄梅戏剧团办了一期中青年表演艺术短训班。1981年在安徽艺术学校办了全省导演短训班，有本省学员四十五人，湖北省学员五人，旁听学员二十七人，编剧四十四人。期中，该会曾派员协助山西省办了一期专题讲座，编印了《戏剧导演艺术讲座集》，受到不少省、市同行的欢迎。至1982年底，他们先后五次派员分赴省内有关地、市举办导演专题学术报告，协助导戏，还曾派人赴北京、上海、江苏等地了解振兴话剧情况，听取学术研究活动意见。中国艺术研究院话剧研究所全面了解他们的活动情况后，认为该会在全国成立较早，活动卓有成效，希望交流研究成果。中国戏剧家协会也于1982年邀请他们作了专门介绍。该研究会已于1989年更名为安徽省导演学会。

安徽省地、市戏剧工作者协会基本情况一览表

名　　称	成立时间	会员数	主　要　理　事
六安地区 戏剧工作者协会	1978	115	曹　错　李　可　武克英　贾骏威 谢乃远
马鞍山市 戏剧工作者协会	1978	95	李树钧　任绪英　杨　璞　石斗光
淮南市 戏剧工作者协会	1978	77	吉　克　马汝波　赵心纯　朱冠江 侯文魁　张易亨　于明樵　唐韵良 朱玉琴
合肥市 戏剧工作者协会	1979	195	李训华　丁玉兰　侯振宇　邵鹤群
安庆市 戏剧工作者协会	1980	163	汪存顺　汪自毅　田玉莲　宁化鲁 王仁华　田砚农　万峰岩
巢湖地区 戏剧工作者协会	1980	68	锁必奇　程小艺　李　平
铜陵市 戏剧工作者协会	1981	53	见　稀　袁作奎　周文杰
滁县地区 戏剧工作者协会	1981	127	曹业海　卓书鸾　刘仲平　冯忆梅 宁宗宪　陈国祥
蚌埠市 戏剧工作者协会	1981	180	丁　荣　李　琳　赵锡诚　戴原陶 李宝琴　郭一苞　葛广效
淮北市 戏剧工作者协会	1982	110	廖泽滨　方　明　仲崇智　张步禹
阜阳地区 戏剧工作者协会	1982	120	徐建华　蒋华池　李省三　蒋明远

安徽省地、市戏剧(曲)创作研究室基本情况一览表

名　　称	曾用名	成立时间	主要成员(先后)
合肥市 戏剧艺术研究室	合肥市剧目组	1955	刘定九　张　岳　徐　浩　李家信 李治鹤　刘　克
安庆市 戏剧创作研究室	安庆市文教局剧目组	1956	汪存顺　班友书　赵　凡　汪自毅 王寿之　张亨应　高本实　余声才 陈治平　陈贻延　魏启平　程　必 张爱斌　徐志松　周韵琴　吴　坚 卜本信　都咏梅　吴行龙
安庆地区 戏剧创作研究室	安庆专区剧目组	1956	陈新庆　张良苏　何祯祥　徐一中 田耕勤
宣城地区文艺创作研究室	芜湖专区剧目组	1956	庄增明　王福根　詹硕夫　王士能 蒋文翔　季敦吉　茆耕茹
马鞍山市戏剧 创作研究室	马鞍山市剧目组	1956	曹玉模　张　弦　黄光杰　杨履方 孙立真　王茂龙
阜阳地区 戏剧创作研究室	阜阳专区剧目组	1956	钟铭勋　蒋明远　刘知非　苏继坡 徐建华　侯传华　沙朝普
淮南市文化局剧目组		1958	朱　涛　姚成喜　马汝波
蚌埠市 剧目创作研究室		1958	戴原陶　张　锲　刘明龙　李　琳 葛广效　祖光益　丁文保　陈晓淮 郭一苞　葛广勇
滁县地区 剧目创作研究室	滁县地区文教局剧目室	1961	宁宗宪　纪益坤　张殿明　姜义田 丁　笃　陈国祥　聂新生　洪厚宽
宿县地区 剧目创作研究室		1961	王　骏　田砚农　黄孝义　严洪波 单　超
芜湖市剧目 创作研究室	芜湖市文化局剧目组	1961	张　智　张　华　王少襄　李骐骥 俞子徽　刘伯璜　张　雪　吴良善 丁海鲲　董舜仪　许少逸　丁以能
淮北市 戏剧创作研究室	濉溪市文教局剧目组	1963	吴钟灵　王金林　廖泽滨 张步禹　方　明
徽州地区 剧目创作研究室		1963	翁　俊　谷　水　陈长文　古　今 葛崇岳　赵福泉　赵荫湘
六安地区 文艺创作研究室	六安专署文教局剧目室	1966	李　可　刘尚泉　崔贤相　王成瑞 童立奎　刘家芝

续表

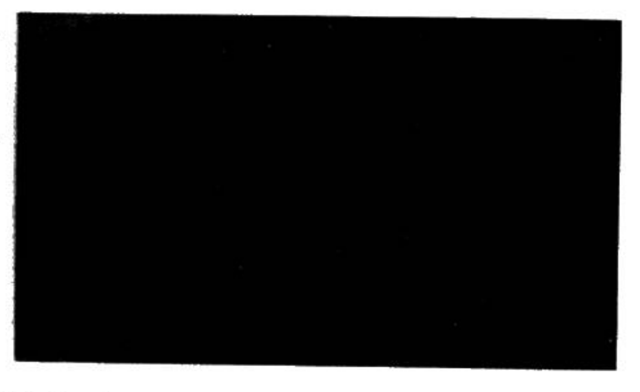
名　　称	曾用名	成立时间	主要成员(先后)
巢湖地区剧目室	巢湖地区文化局文艺创作组	1974	蒋文翔　季敦吉　何竟成　锁必奇　程小艺　李　平
铜陵市戏剧创作研究室		1974	顾云峰　高云坤　袁作奎　施文楠　李霍勤　张良俊　方登云　朱世耀　王　正　卢达甫　朱玉白

作坊与工厂

石牌何记戏剧盔头作坊　约建于清道光咸丰时期。设在石牌(今怀宁县城)街上。创始人何熙贤，早年曾任怀宁同乐堂徽班班主，后出门学手艺，学成一手绝活。他所制作的盔头不受汗渍虫蛀，戴脱方便，不扎头皮。中华人民共和国建国后，他的第六代、第七代传人何廉舫、何凤翔父子继承了祖业。

青阳县傩戏面具作坊　约建于清道光、咸丰时期。设在青阳县庙前乡星星村。今业主刘本荣，1982年时八十岁。自他的曾祖开始，就一直以制作傩戏面具和务农为生。祖籍安徽省枞阳县，约在清道光二十七年(1847)迁居青阳。1967年以前，他家制作傩戏面具的脸谱画稿可以装一麻袋，"文化大革命"中被全部焚毁。1979年以后又恢复了制作傩戏面具的工艺。贵池、青阳一带的傩戏面具都出自刘姓之手。

坤记书局　建于民国二十年(1931)。店主李炳坤　。开业于安庆市火正街。起初在火神庙前摆书摊，经营私塾所需读本，如《三字经》、《百家姓》、《千字文》、《幼学琼林》、《千家诗》、《唐诗三百首》、《四书》、《五经》等，并出售少量笔墨。改为店铺后除专营图书、文具外，还雇当地印刷作坊木刻匠代刻木印黄梅戏小唱本。版面大小不等，最大的相当于今日的小三十二开本，均系低质毛边纸印刷。刻本字体端正，醒目清楚，并注明"新抄班训"字样。定价低廉，备受戏班艺人欢迎。销路较广，获利颇多，生意日渐兴隆。民国二十八年初，迁到西正街(今安庆市解放路一八一号的解放浴池)，扩大门市经营。以出版销售黄梅戏唱本为主，兼营少量图书及红、黄、绿等色纸。民国三十六年达到高峰期，数以百计的黄梅戏流行的传统剧目，如《罗帕记》、《送



香茶》、《打猪草》、《董永卖身》、《陈氏下书》等全被印售。不仅街道居民和怀宁县农民前来购买，桐城、望江、贵池、东流、至德等县也来批销。中华人民共和国建国后，书局仍继续刻印出售。1953 年，因取缔黄色剧本，安庆市文教局会同市公安局曾没收其黄梅戏木刻版三百余块（其中大部分为梨木，少数为柏木），上交安徽省文化事业管理局。部分木版现存安徽省博物馆。从此，坤记书局又转向经营图书和少量文具。1956 年，书局归口到安庆市新华书店。木刻各种黄梅戏唱本尚有四十余本，现存于安庆市文化局戏剧创作研究室。

安庆市艺术工厂　建于 1958 年。厂址安庆市四照园湖南会馆旧址（今四照园街十一号，安庆市京剧团团部）。先后担任厂长的是郑仁智、袁文明，会计严铭之。建厂之初，全厂仅六人，隶属安庆市艺术学校（今安徽黄梅戏学校）。生产戏剧服装及其他舞台演出用品，也供艺校学生勤工俭学。1961 年，改名安庆市戏剧服装厂，在市内牌楼设一门市部，在江西省九江市设一代销点。人员也发展到四十多人，并成为独立企业单位，而不隶属安庆市艺术学校。1963年下半年停办，人员由市文化局另行安排，厂房和财产移交安庆市京剧团。

演 出 场 所

安徽省最早见诸于形象的演出场所，是七十年代在淮北涡阳县大王店集窖一号东汉砖墓出土的东汉三层陶戏楼。戏楼造型精美，二楼中的百戏人物，造型栩栩如生。最早见于实物的戏曲演出场所，为元至正年间，蒙城县城隍庙戏台。此演出场所除戏台外，尚建有可容千人的看台。明、清时期，皖南、淮北，各类戏台建筑较多。如明嘉靖(1522—1566)年间建成的宿松县廖河湾戏台，场内建有“报赛神台”，规模相当可观。各地庙宇、会馆、祠堂、家院所建的戏台，绝大部分是清代建筑。从戏台的建筑规模、式样上可分为庙台、戏楼及露天台等。庙台，多建于各州、府、县的城隍庙、祠堂、关帝、火神等庙内，少数建于道观内。多称万年台。建立这些戏台是为了酬敬神灵，它们多成为庙宇的附属建筑。有些戏台建成楼形，十分壮观。露台，多为临时搭成，随演随拆。如繁昌县的独脚莲花台，六十年搭一次，建于银杏树树桩之上，分神、人、鬼三层演出，纸扎彩绘，精美壮观。再如淮北的牛车舞台，用六至八辆太平车(即牛车)和土寨门搭成。也有临时搭的土台，都叫露台，或称草台。在淮北，亳州古为盛产药材及商业繁盛之地，经调查发现，县城内建有戏楼群。其中关帝庙内建的花戏楼，布局严谨协调，雕刻精致，戏楼内外共雕有一百零八出三国戏，色彩鲜艳，和谐统一。在江南，富庶之区，建有多处宅院戏台，不仅戏台建筑得十分讲究，周围还辟有花园、假山、鱼池、回廊等观赏景致。看台可容百人到数百人，并设有包厢，专为妇女观戏。

这些古戏台，在结构、装饰、观演关系等方面，可分以下几种形制。

一、明、清以来的戏台，多附属于庙宇。绝大部分为砖木结构，飞檐翘角，牌坊架成，歇山檐顶，抱柱支撑，多有大量砖雕、木雕及石雕装饰，名人名匠撰刻楹联，雄浑朴实，精巧华丽。

二、庙宇戏台，多设有报赛神台，但也有不少戏台是娱神与娱人并重的。它们的建筑形制，有门框式、过道式等。合肥城隍庙花戏楼，台下不仅有行人过道，台下的左右两侧还有作为卖茶水、拉洋片，甚至作摆赌博摊等用处。建筑结构有歇山顶、硬山顶等。从观演关系看，多为三面开“凸”字台，但也有一面开戏台，还有双连台等。

清末民初，商业发展，戏曲演出场所大量涌现。各地小城市纷纷建筑戏园。有正规戏院，有借助祠堂、仓库改建，也有不少用芦席竹木搭成的临时建筑。阜阳、寿县等地，还建有浴池戏院。可说是形式多样，各具风采。

中华人民共和国建立以来，对现存的古戏台采取保护措施。对一些损坏的有文物价值的古戏台，拨款重修，恢复原貌。全省新建了许多观演条件良好，设备齐全的剧场，据统计县以上影剧场就有一百五十六座。农村乡、镇所兴建的影剧院，数以千计。不少新建舞台，多用现代建筑材料，均为镜框式，主台高大宽阔，有的还附设其他文娱活动场地。建筑结构，大致相似，多数为影剧兼用。

孔雀台　俗称“万年台”，缘起于汉乐府叙事长诗《孔雀东南飞》。坐落在“以汉庐江小吏焦仲卿得名”的怀宁县小吏港（见《怀宁县志》）老街东街头露天广场，滨临皖河北岸。今名小市港。千多年来，几经沧桑，几度兴衰。台下碑文所载，依稀可辨：唐末建土台，元建竹棚台，迨至明永乐年间，拆除竹棚台，改建砖木楼台，上盖绿色琉璃瓦，富丽堂皇。总体造型似“凸”字，正中主台高约八米，宽约十二米，纵深约六米。三面墙，镜框式。台口两根朱红圆柱及中后屏风两侧的“出将”、“入相”上、下场门，各各对称。内壁及天花板上，布满神话、历史故事戏文彩绘，如《天官赐福》、《文王访贤》、《哪吒闹海》、《桃园结义》等等。主台两侧各有一间厢房，亦相对称，屋面略低于主台。既是演出时的化妆、着装室，亦可供演员临时住宿。整体结构精巧匀称，飞檐翘角，气势雄伟。三元庵与舞台前广场遥遥相望，周围园坝上长满巴毛草，形成露天剧场天然屏障。可容纳观众二千多人。



孔雀台是“无石不成班”戏曲之乡戏曲历史发展的轨迹和见证。最先于此台正式演出的年代、剧种、剧目及其优伶代表人物虽已无从查考，但后期的同乐堂、天乐堂、新长春、新阳春等徽、京班社以及近、当代的黄梅戏知名艺人丁永泉、张小怪、郑绍周、查文艳、陈华轩等人频繁献艺于此台，迄今老辈观众仍然记忆犹新，津津乐道。不幸的是，这样一座源远流长极具历史文物价值的古戏台，终于在“文化大革命”的一九六九年冬惨遭拆毁。

蒙城城隍庙元代戏楼　位于东关城隍庙内，元至正年间（1335—1340）建。坐南朝北，砖木结构。台高一点五米，面积三十五平方米。楼顶覆五色琉璃瓦，飞檐翘角，建筑壮观。台柱上彩绘花鸟人物，并书楹联：“天下事无非是戏，世上人何必认真。”“三五步



走遍天下，一二人百万雄兵。”台两侧建东、西看台各三间，院中置方桌、椅凳，可纳观众千人，是蒙城较早较大的演出场所。

清末以来，曾接待过外地来蒙城演出的京剧、四平调、梆子戏等班社。抗日战争时期，新四军四师的“拂晓剧团”、蒙城县的“青抗会”宣传队，也在这里演出过歌剧、京剧、活报剧等。1947 年 2 月 3 日，城隍庙起火，花戏楼被焚。

廖河湾明代戏台　俗称四股台，位于宿松县城西北三十七公里处的陈汉区北浴乡廖河湾。明嘉靖年间(1522—1563)廖族望人廖景湖始建，清嘉庆二十二年(1817)重修。

戏台坐东朝西，正面为长方形广场，左近小河。戏台为八根方柱构成楼阁形建筑，分上下两层，上层有前台、后台和偏台，下层是供人憩息过路的凉亭。前台宽四点五米，深三点六米，顶高九米，台下行人道高二点五米。中间嵌有雕花格甬门，上悬“大雅元音”横额。两端有辕门。台前楹柱上，嵌木雕狮子、花瓶各一对，吊圆形铁油灯两盏，1966 年被视作“四旧”拆除，铁灯尚存居民家中。后台为演员化妆休息之处，偏台供乐队演奏。旧貌保存基本完整。

此台主要供廖姓族内子弟演唱目连戏，或请湖口高腔等班社演唱，以酬神祭祖。据《廖氏宗谱》载：其始祖洪机公，原籍江西湖口，族内设有戏班，明洪武二年，迁居宿松廖河湾。因湖口戏班常来演戏，至嘉靖年间，其六世裔孙廖景湖，于“逊志斋”下建立“报赛神台”一座。谱首刊有此台简图，标注“戏台”二字。位置与现状完全相同。戏台在民国六年(1917)重修，换前梁一根，下方书有“大清嘉庆二十二年，岁丁丑，季秋月，谷旦日，廖学远、善长济、川文英重修；木匠游赓华、解匠徐荣生、石匠王克让造”诸字，清晰可辨。因是廖姓四支家族合修，故又名“四股台”。

台处皖鄂边境，至清末已成为三省五县(湖口、黄梅、蕲春、太湖、宿松)艺人荟萃献艺之地。邑人贺作衡曾以黄梅戏剧目联缀成对联：“频邀姊妹三三，敢从圣学堂中，送一盏香茶，又何必东阁翻情，西楼吃醋；为访友朋个个，游到春林深处，扳几枝新笋，也免得竹山打瓦，野杏逃荒。”传说《私情记》中于老四过界岭后所住的竹山，距廖河只有三公里，野店就在蕲(春)、宿(松)边境的界岭。



绩溪大石门明代戏台　坐落在绩溪县大石门东南村头。同佛殿、太尉(唐初越国公汪华)庙、社庙及和尚庙毗连成一体。坐北朝南，与佛殿方向相反。戏台台口宽十二米，高八米，深九点八米，离地面高六米。台前落檐下有精美木雕装饰，额枋三块，中间一块刻有人物，左右两块雕有麟凤图案，有一通天横梁支顶。台前两侧是翘角结构。前台成

八字形，隔扇有“出将”、“入相”两门，砖木结构。

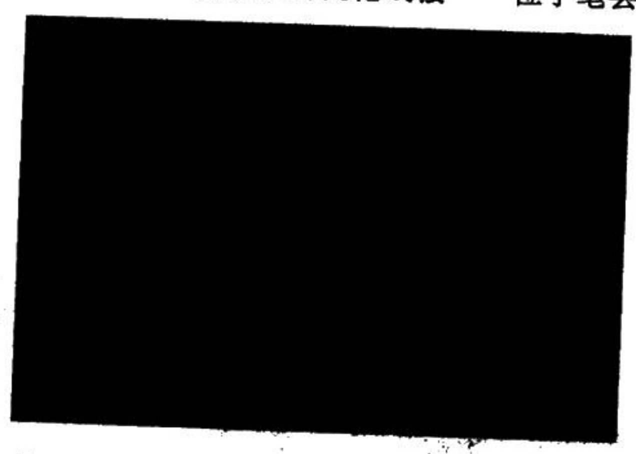
据九十二岁的周桂海和七十二岁的程正安老戏迷回忆，古戏台与佛殿、太尉庙同建于明嘉靖年间。代代修理，佛殿正梁书有“皇清乾隆肆拾陆年时在辛丑年巧月穀旦……裔孙竖梁”字样。清同治年间和民国七年为菩萨开光又修过。中华人民共和国成立后，政府曾拨款重修。1985年因戏台倾斜，用钢筋牵扯，其后又曾两次修整，目前保存完整。

大石门一带，有六、七年举办一次的十赛会；十二年举办一次的观音会（农历六月十九日）和太尉老爷生日会（九月十二日）。凡有赛会，必请徽班演戏。长春班（班主曹正荣）和凤春和班（班主高云，绩溪岭北人）两班曾同台并演。长春班演出剧目有《长坂坡》、《四郎探母》、《铡美案》等；凤春和班演出剧目有《鱼藏剑》、《伍子胥过昭关》、《九锡宫》、《打金枝》等。直至现在，当地业余京剧团，还在此演出。

宁国县方塘乡太子殿清代万年台 坐落于太子殿旁，为该乡太子殿附属建筑。建筑年代无考。有《重修万年台碑记》残碑一块，部分损毁。从该台建筑风格看，可能建于清初。前后台隔有木板屏风，上有天花，均绘有戏图、山水与装饰性图案。前台计四根木柱，柱上留有古戏联：“真面目假笑啼做到真情真不假；旧衣冠新曲调演来旧事旧如新。”太子殿原有田产三百六十余亩，山林五百余亩，每次演出之款，均由殿内支付。

该台除每年旧历八月十五日为太子殿五太子唱生日戏外，九月二十菩萨开光，二十四日岳王诞生，以及每年新春，都有演出活动。后台墙壁留有大量班社题写的演出戏码、日期及班社、堂号名称。班社有鸿春班、临众徽、三元班、如意班、长春班、复胜堂、庆春堂、爱屏堂、剧信堂等。且留有班社图记。最早的演出日期为光绪七年（1881）。剧目有《三进士》、《杨河塘》、《荞麦记》。中华人民共和国成立后，该台亦打破非京徽不能登台的惯例，花鼓、黄梅及业余剧团皆可演出。

亳县山陕会馆清代花戏楼 位于亳县县城西北隅大关帝庙内。大关帝庙为山陕会馆的主体建筑，现为亳州市博物馆所在地，属省级重点文物保护单位。据碑记：大关帝庙始建于清顺治年间，戏楼于康熙十五年（1676）建成。



花戏楼坐南朝北，舞台前伸，形如“凸”字状。戏楼背后朝南连接大关帝庙入口，为三层牌坊架式仿木结构，水磨砖砌墙，中镶大量砖雕。在石柱构成的正门和左右钟楼、鼓楼的门柱上下，有《九狮图》、《凤凰戏牡丹》及《郭子仪上寿》、《白蛇传》、《陈州放粮》、《三顾茅庐》等戏曲砖雕。戏台为木结构，歇山重檐顶，四挑角，敞台由六根抱柱支撑。台下为入庙通道，距地面二点七米。戏台高三点二五米，东西宽度为十二点二五米，当中主台宽六

点七五米，东西两侧有副台，各宽二点七五米。主台深十米，副台往后收掉四点一五米，使主台中心伸出，形成三面观戏的表演区。戏楼自地面至屋面总高十点四五米。北面正对关帝庙大殿，与两侧坐楼（观戏楼）构成四合院式。

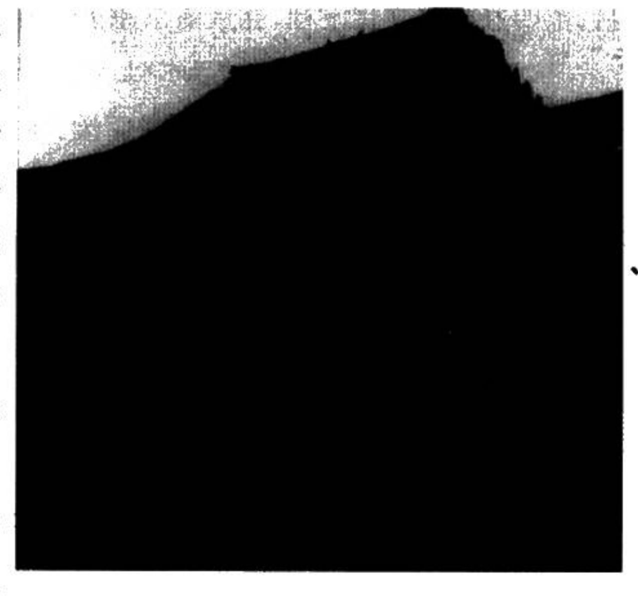
花戏楼以“花”得名，除大门砖雕外，舞台木檐下也有两层彩绘木雕装饰。全戏楼共雕刻一百零八出三国戏。如《长坂坡》、《刺董卓》、《空城计》、《单刀赴会》、《华容道》、《七擒孟获》、《火烧博望》、《击鼓骂曹》等。这些木雕，人物生动，色调明快。舞台壁上还有许多彩绘，顶部藻井则由九个团龙图组成。舞台正中有彩雕二龙戏珠屏风，上悬“演古讽今”四字木匾，上、下场门楣上书有“想当然”“莫须有”和“阳春”“白雪”等字样，台前木柱上有一对抱柱楹联，上联是“一曲阳春唤醒今古梦”，下联为“两般面貌做尽忠奸情”。

花戏楼清乾隆年间曾重修，1964年被列为省重点文物时亦曾重修。可惜当时未能将后台及副台上流动班社、艺人的大量题壁材料抄录保存下来，以致该台的演出活动内容已无从查考。

泾县云岭乡关帝殿清代万年台　位于云岭山区关帝庙前，庙中现存康熙四十七年(1708)碑文称：“万历辛卯造殿宇”，“康熙四十七年鸠工改造”。“不两月而崇台庑廊立为告竣”。殿侧观音堂，又有道光九年(1829)之“义助碑记”载：“圣庙之建，创自前明万历元年，而盛行于天启、崇祯年间。至国朝康熙四十七年，然后台榭落成，迄今二百余载。”

该台建成后每年旧历五月十三日须唱关帝生辰戏。每六十年陈氏修谱一次，亦需唱“谱戏”。所演必有徽、京戏之夫子戏（关羽戏）剧目。每三年还演一次目连戏（高腔）。黄梅戏只能在殿外演出。抗日战争期间，新四军军部驻此，曾用此台演过抗日题材的小戏。皖南事变后，国民党五十二师邀班在此台唱过京戏。该台连同该殿被列入省级重点文物保护单位。数次修葺，整理一新。

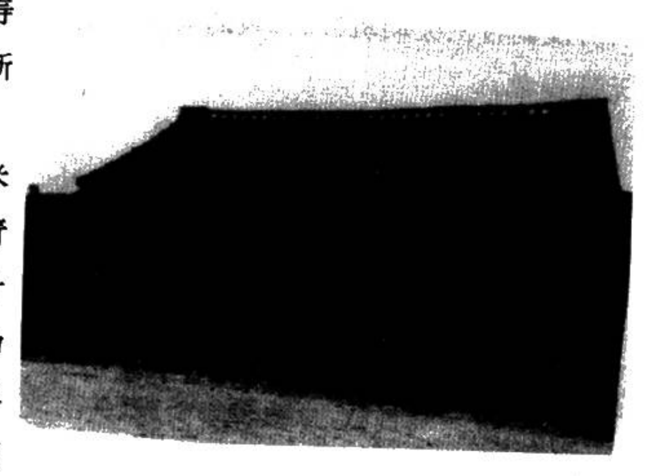
岳西县梯岭朱氏宗祠清代戏台　朱氏宗祠（亦称孙氏宗祠）位于今岳西县（原属舒城县）沈桥乡政府所在地东北五华里处。坐西朝东，建有三厅两厢。古戏台建于该祠大门内前厅。据《建祠碑记》载：首领邦卫等始筹资，族人恒山为首主建，于清乾隆十年开工，历八载，于乾隆十八年(1753)竣工。《碑记》云：“闶其后为藏主之室，轩其前为娱神之台，宽其中为燕食之堂。”由此可知万年台与祠堂同期建成。中为观众厅。戏台是砖木结构，歇山顶，翘角飞檐。台呈“凸”字形，向天井突出，台板离地面二点三米，台下为大门通道；台口宽七米，深六米，总面积四十二



平方米；台中左右各有“出将”、“入相”屏门，正中有屏风。戏台两侧各有副台，作更衣、化妆之用，与后台有一点五米通道相连。台顶为木制天花板，立柱、横枋、屏门、栏杆均有雕刻装饰。前沿大立柱还雕有“金龙盘柱”。该台除雕刻图案于1966年“文化大革命”中毁坏较重外，其余大体完好，旧貌尚存。

该台屏门后壁，尚有戏班“壁记”，至今清晰可辨，如“光绪戊申年六月十六日宝萤枝同升班在此”。又“宣统元年三元班在贵祠至此与人同乐也。班主储加才，班师王宏元，众友储益丰、储荣德、储加和、储泽风、储利仁。”“头本《罗帕记》，二本《天仙配》，三本（不清）四本（不清）”“丁卯年九月二十五日，永和班在此。《珍珠塔》、《合镜圆（缘）》、《卖花记》、《二龙山》、《罗帕宝》。”

嘉山县老城清代戏楼　俗称古戏楼，位于县城东北三十五公里旧县城西火神庙前，与火神庙融为一体。传说为捻军将领李昭寿于清咸丰至同治年间在原万年台基上重新建成。



戏台坐南朝北。正面为三百五十平方米的大院。戏楼共三间，通体为梁抬式结构，青砖小瓦砌盖，翘檐飞角。楼长十一米，高十米。台高二米，进深六点一五米，其中明间为戏台，长四米，四根圆形木柱立于四个鼓形石础之上。台面由木板铺设，台下尽空，台脚砌有两块二米长的条石，台口下以砖砌成，留有出气孔。两暗室有壁墙，墙上有望窗，分别为演员化妆、休息及乐队活动场所。

嘉山旧县镇水陆交通便利，商业繁荣，不断有苏、皖各地戏班在此演出。当地周、何、吕、范四家族成立良友社，并从南京邀请京剧名师教唱京剧，广大群众喜听爱唱。

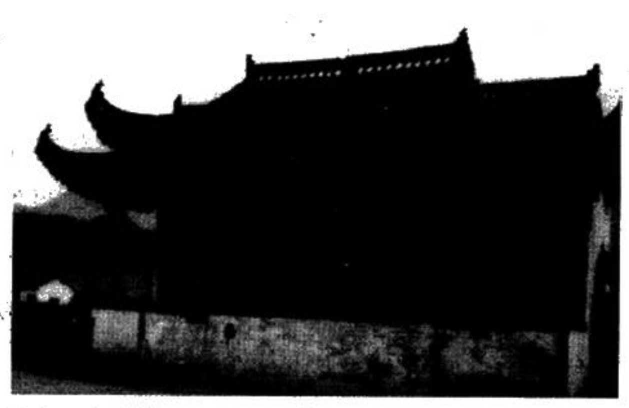
抗日战争期间，古戏台成为广大爱国青年和群众发表演说、宣传抗日救亡的集会场所。新四军所属二支队政工干部戴明汝、陆礼等，曾在古戏台组织上演了《上海的码头》、《九·一八》、《不识字的盘查哨》、《逃亡人的苦楚》等剧。皖北路东革命根据地建立后，地方业余剧团在古戏台演出了自编的《患难余生》、《活捉吕介甫》、《支援前线》等剧目。中华人民共和国成立初期，配合土地改革和阶级教育，旧县业余剧团和津里前进京剧团，上演了京剧《九件衣》、《仇深似海》、《三世仇》等。

为了更好地保护这座古建筑，1981年嘉山县人民政府，已将古戏台列为县级文物保护单位。

泾县西阳乡玄坛观（里外西阳）双万年台

玄坛观为西阳乡胡姓家观。均供奉赵公明（财神）。胡氏大姓，其子孙为祭祀方便，遂

于里西阳（西阳村）和外西阳（金溪村）原各建的大观分建戏台两座。两台约建于清同治末年（1874）。里西阳建台略早，为单檐歇山式，后栋为硬山顶，前台后檐与后栋前檐相交。台呈“凸”字形，砖木结构，前后台以屏板相隔。顶为斗拱穹窿天花藻井，刻有戏曲图纹。飞檐翘角，正脊饰以鸱吻。台基高为二米，台宽十二点二米，整台最深部为十点一米，表演区伸出部分宽六点七六米。外西阳戏台，为重檐歇山式，砖木结构，飞檐翘角。台内顶为无梁藻井，台基二米，整体宽为十二点五米，表演区伸出部分约占二分之一。台深十米，表演区为五点三米。台中以屏板相隔为前后台。梁架及檐柱斜撑上，均刻有戏图。正脊及戗脊亦饰以鸱吻。



西阳双台均三面开放，观众可以从台前三面看到表演。戏台下尚放有数只大水缸以助共鸣。戏台的柱、梁、枋、檩及屏门、隔板上均有精细木雕戏文图案。

每年旧历三月十六日为赵公明诞辰，全族观灯赛会唱戏以示庆祝。演出活动最多时，自三月初一开演，至二十日长达二十天，均为徽、京大戏。组织演出者由胡姓居住的十二甲，每年轮流摊派。外西阳族人多，故每三年即需摊派一次，演于自建之外西阳台，其他支系，则演于里西阳之万年台，有时也偶有在自己居住之保甲内临时搭台演唱的。

双台每次开台或重修后演出，均有放铳、砸碗等仪式，且与当地贸易结合，热闹异常。这里每三十六年还兴唱一次目连戏，有时也唱花鼓、黄梅小戏，多在观外搭台，露天演出。抗日战争时期，曾有一难民京剧团演出于里西阳万年台，该团有女演员，是第一次女演员登该台演唱。

里西阳万年台，后台壁记留有班社戏目约二百余出。最早的演出日期为光绪二年（1876），另有光绪九年题壁。所记班社有长春、四喜、双喜等。主要演出剧目有《百忍图》、《取洛阳》、《八蜡庙》、《端午门》、《打樱桃》、《九锡宫》、《界牌关》、《黄鹤楼》、《闹龙宫》、《取荆州》、《乾坤图》、《渭水河》、《骂曹》、《追韩信》等。外西阳万年台八十年代后期修葺一新，后台墙壁上之题壁都已被刷去。左右两厢房壁上尚残留部分艺人写的打油诗。台中木板屏风背面有部分遗墨，可见“光绪二十一年，三月二十六日上元班寅时破台”。“要认真唱”，“不认真，罚戏三本”。及“吴正乔在此一乐也”等。主要剧目有：《大保国》、《渭水河》、《落马湖》、《龙虎斗》、《采石矶》、《百寿图》、《双尽忠》、《卖胭脂》等。并有彩色绘图一幅、剧目组字数个，如《落马湖》、《九锡宫》等。

祁门县余庆堂清代戏台　位于祁门县新安乡珠林村余庆堂宗祠内，始建于清同治八年（1869）。戏台面积九十八点六平方米，两侧看台面积三十八点一二平方米，总面积二

百零八点二三平方米。



余庆堂戏台是一座四合院建筑，砖木结构，坐东朝西，与祠堂正厅相对。祠中有天井，天井两侧有连接戏台的楼座看台。戏台分上下两层，底层是进出祠堂大门和戏台的通道，并可供存放戏箱杂物之用。戏台上层以木屏相隔，以"出将""入相"二门为界，分前台和后台两部分。以四根楹柱分划为中、左、右间。两侧为左右副台，共五间。台中顶部有穹窿顶天花藻井。

余庆堂戏台建筑的装饰性较强。戏台台沿两端有呈倒八字状越式扶栏，前台正面四柱上部均为镂空木雕花牙子，梁柱之上是两层卷棚歇山屋顶，四檐飞翘，错落有致。屋脊上原有一座高约一米五的铁葫芦，由于对房屋压力较大，于1975年拆除。檐下额枋上刻画着大量人物、花鸟及其他动物图案。两侧看台上的窗花和雕刻也很精细。此外，台中隔壁柱上刻有楹联，至今依稀可辨，联文为："太平调调好龙箫韵，天有歌歌谐凤响音"，左右小间有"和合二仙"的壁画，画前配有花瓶形装饰门。戏台题壁丰富，现仍能辨认者有十多处。有"光绪念年十月二十二进门一乐也。新同广班"。"光绪二十六年栗里复兴班到此□乐也。目连戏班□双旺……"。"光绪二十九年□望日进门。《天线(仙)配》"。"合义班堂民国七年……""秋浦郑同福班，民国十六年小阳月□日《解宝》、《逼生》、《看女》、《十八扯》。夜《芦□(花)河》、《黄鹤楼》、《长河打刀》。十一日《乾坤带》。二十六日《跑城》、《走广□》。夜《青(清)官册》、《章台》、《三司》、《开店》"。

1963年政府拨款，曾进行小修。"文化大革命"期间，台上雕刻略有破坏，八十年代作为"青年之家"，现已列为县级文物保护单位，是安徽省目前祠堂戏台中保存较完好的一座。

六安县独山镇火神庙戏楼　位于六安县城西南四十七公里独山镇火神庙门前(现为独山区油厂)。坐北朝南，为亭阁式砖木结构，系一字形五间楼房，正中一间宽大突出，为舞台主体。飞檐翘角，画栋雕梁。台宽七米，进深十二米，高八点五米。舞台两边有六棱石柱。柱上刻楹联："戏演旧衣冠经文纬武，楼增新气象革鸟飞翚"。下面署有"大清道光癸卯江西南昌鄱城县熊祥先重建"。熊为鄱城县商人，因来独山镇经商致富，捐资重修。清末，独山镇秀才王子泾曾赠戏楼联云："独弹古调难偕俗，山作帷屏壮大观"，把"独山"二字嵌于楹联之首。1929年11月8日，中国共产党领导的独山暴动胜利后，这里一直是革命集会、宣传活动场所。1931年5月，六安县苏维埃俱乐部设于此。俱乐部内设有剧团，共二十多人，年龄小的以跳舞、唱歌为主；年龄大的为戏曲演员。曾排演过《土豪自叹》(倒七戏)、

《恶魔》(哑剧)、《改造博士》(讽刺话剧)、《白色士兵哗变》(孟姜女调)、《送郎出征》和《八月桂花遍地开》、《十二月慰劳》、《十劝歌》等戏剧、歌舞节目。1981年1月21日，列为县级重点文物保护单位。

六安县泾川会馆戏楼　位于六安县城关南门小竹丝巷内，现为县电影公司家属宿舍。戏楼始建年代无考，从建筑特点看，似属晚清时所建。楼身即会馆大门楼。正台(表演区)三开间，向外伸出，楼高八点四米，台面宽十一点四米，进深四米。外观呈八角形，三面开敞，观众可从三面看戏。两侧建有厢台，比例适当，对称均匀。戏楼前面是长方形庭院，为平民看戏场所。庭院左右各建砖木结构的看楼八间，为权贵人士所设的"专座"。1938年3月，文艺团体为了救济抗日伤兵，曾在这里举行联合大公演，参加演出的有安徽大学流亡宣传团，安庆青年救亡学生宣传团，七区(阜阳)青年宣传团，第十集团军救亡工作团，广西学生军，上海演剧第二、八队等。中华人民共和国成立后，因演出场所增多，该台已不再有演出活动。

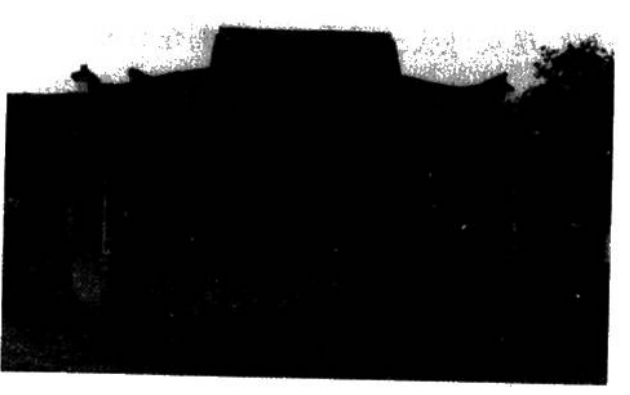
岳西桃李乡崔氏支祠清代戏台　位于岳西县五河区公所东南一华里处，坐东朝西。据崔姓老年人忆述，该祠始建于清同治三年(1864)，历时十年，至同治十三年落成。由崔余庆总管，仿照小河南六行堂样式施工。戏台占祠堂整个前厅，砖木结构，中为戏台，两侧有副台和厢房共四间。台呈"凸"字形，离地二点三米，面积二十五平方米；台高三米，台口宽五米，深五米，木制天篷，中凹进方块绘有"白虎图"，四周十二个小方块绘以"八宝"花卉图案(已涂毁)。台中有木屏，左右屏门上悬有"阳春""白雪"小匾。屋顶为平脊，角饰飞鱼，台柱斜撑雕有鳌鱼等物，上额枋今不存，油漆剥落，然台板尚牢仍可使用。现为小学驻地。



清光绪元年(1875)此台落成之际，崔姓族公请上五河王达三(清监生)、王曰修(清举人，曾任湖南永定知州)等一批老年文人，登台"围鼓"清唱高腔喜曲"采台"，以示庆贺。嗣后，前来演出的戏班络绎不绝，后台墙壁、板壁、台柱留下的"题记"密密麻麻，惜大部毁坏，尚可辨认者有：清光绪□□年的长春班(怀宁、望江一带老徽班)；清末同升班(岳西来榜黄梅戏班，班主王金祥)。民国初年，储加和班(岳西汤池黄梅戏班)，演出剧目有《天仙配》等。民国十一年(1922)有长春班，演出剧目为《借赵云》等。另一佚名徽班演出《借赵云》、《取西川》、《骂阎罗》、《双合印》等；良友堂(岳西早期黄梅戏班，班主汪伯华)演出头本《上天台》、《陈氏劝夫》、《劝姑》等；及潜山、岳西一带黄梅戏名班良友班，班主张廷翰等；民国十六年有潜山同德班(班主余德礼，艺人有刘仿尧、吴汉周、章礼云、刘金魁、程友于、杨永宽、汪伯

华、储为贵、储美高、储宗□、储德清等)。三十年代,有余德礼班(本县艺人方立堂,黄梅戏、徽班艺人),及岳西县农村剧团等。1949年由人民政府组建岳西县黄梅剧团。艺人有余德礼、王琼林、余学纯、汪治安、杨永宽、胡名高等,及当地岳西高腔、黄梅戏业余剧团等在此演出。

宣城县水东乡东冲小胡村明代万年台 原为东冲胡姓家庙戏台,故称"万年台"。胡姓系后唐至宋间名门望族,淳熙七年(1180)由湖州迁于此,始建村落。该台呈凸字形,前部表演区为单檐歇山顶抬梁式,可以三面观看。后台为硬山顶。台身砖木结构,四周共柱十六根,天花板为木条大方格,台基高约一点八五米,台宽约十二点七米(伸出部分为六点四五米),前台深约四点四米,后台深五点一米。参考胡姓家谱、族谱,该台建筑年代上限不超过南宋末,下限不超过明初。该台经明、清、民国历代修葺,但主体面貌未变。现存有民国五年(1916)《同村重修万年台碑记》一块。上有"唯我村之戏楼,创自土民前人之手,延接前清光绪末年"等语。该台因早由村民集资维持,演出无一定规矩。自同治四年(1865)即有目连、徽腔等登台演出,五年一小唱,十年一大唱,多为专业性班社。演出多与玩灯、赛会结合。



该台碑记有禁规三条:"一、戏楼上下不准堆积柴草、树木等项,违者罚大戏一本,酒五席;二、楼下四围墙脚不准拴牛、堆粪。小儿扔石打瓦,违者罚大戏一本,酒五席;三、戏场四围以内不许堆积瓦砾、污染之物,违者罚款如前。"

潜山县万涧古戏台 位于潜山县龙潭乡万涧村中涧杨氏宗祠内,始建于清乾隆初年。道光十九年(1839),民国三年(1914)都曾重修。祠堂总面积四百平方米。分三厅两厢,古戏楼位于前厅,高地面二点五米,中为正台,左右为副台,正台宽五点五米,台口有栏杆,空间高约三米,台深六米,面积三十三平方米。正台后侧正中有两扇雕花木门,木门两侧各有一个圆形门洞,为上、下场之用。副台各四十平方米,乐队伴奏,演员化妆在此。楼下正中为大门通道,两边房子为艺人住处。戏楼面向大厅,大厅建有看楼,供有身份的人看戏。戏楼与看楼间为露天庭院,可容纳观众七百余人。



戏楼属亭阁式木质结构,飞檐翘角,古朴典雅。台顶中凹天花,台前楹柱、横梁、枋板、

栏杆、台的木门上均有彩绘雕刻。图案有鲤鱼、龙凤、花鸟、禽兽等形象。

戏楼曾接待过徽调、高腔、京戏、弹腔、黄梅戏等班社演出。戏楼枋板上留有一些班社演出的剧目，约略可辨，如《打金枝》、《乌金记》、《孝义坊》、《卖花记》、《血掌记》、《天仙配》等。台上除部分木雕及枋板有损外，整个戏台尚好，是潜山县唯一保存完好的古戏楼。

休宁县海阳镇清代程氏宅院戏台　坐落于休宁县海阳镇萝宁街霞屏巷三号。建于清光绪元年（1875），为单坡重檐亭阁式建筑，占地面积三十二点八平方米。戏台离地高约七米，深二米，宽四米，戏台底部约一米为白麻石砌成。整个立面均有木雕人物图，屋顶有鳌鱼吻。戏台两侧有石阶五级，供演员上下场。戏台左侧有一较大廊房，供乐队伴奏用。



戏台背靠山墙，面朝花园。台前院内设有假山、鱼池。戏台右面与正面围台建有两条宽一米，长七、八米的回廊，面积约二百多米，可容百余人观剧。戏台自建成后，主要供昆腔会及“灯棚”小戏班演出一些折子戏。戏台的主人程某（名字不详）原是昆曲爱好者，经常约好友在家饮酒、赏花、唱戏。民国十年（1921）程家与吴家联婚，程氏姑娘嫁给吴家，程氏将戏台及大厅，作为嫁妆陪嫁于吴家。中华人民共和国成立后，戏台为公家租赁，目前有村民居住。

合肥城隍庙清代花戏楼　坐落于合肥市城隍庙山门之后，为合肥老城区“七寺八庙九宫十三庵”中较早较好的古建筑之一。据《合肥县志》记载：庐州有府、县两座城隍庙。县城隍庙已早毁，花戏楼属府城隍庙。始建于北宋皇佑年间，几经兵燹，几经修葺，太平天国时，全部被焚。光绪五年（1879），周盛波、李鸿章等集资重建。中华人民共和国成立时，业已破败。“文化大革命”后，为工厂和居民分割占据。1980年，市人民政府拨款十万元，由市文物处维修。现庙中除二十四孝厢房未修复外，大殿、花戏楼、山门基本恢复原貌。



花戏楼是三层砖木结构的楼阁。歇山楼顶，飞檐翘角，灰瓦红柱，彩绘木雕，三道拱门，直通大殿。脊上有宝葫芦、青龙、天狗等雕饰物。戏楼上下各五间，连同广场面积四百七十平方米。台口坐南朝北，与大殿相距三十米。从花戏楼右拱门经边门登十四级台阶进入楼

内。楼上中部以屏板相隔，分为前后台。台下是进入城隍庙的大门通道。台离地高二米，台高二点六米，台面伸向楼外三点三米，表演区长五点五五米，宽七点零六米，隔板两侧，设“出将”“入相”左右门。整个舞台是木质结构，底部有直径三十米的八根长柱和八根短柱支撑，舞台正面的六根圆柱上端有六条青龙斜撑，楼内横板画有《三顾茅庐》、《桃园三结义》等戏文和其他装饰图案。后台两侧，为戏班化妆、放置衣箱、道具及演员休息使用；其上方昔日还有供奉祖师爷唐明皇（李隆基）的神龛。

花戏楼是奉祀城隍爷时看戏之用。每当庙会，特别是正月，都要在这里唱戏娱乐。清中叶前演杂百戏，彻夜箫鼓。后多为徽剧、京剧演出。

歙县堨田清代吴氏宅院戏台　建于清光绪年间（约1875年前后）。家主吴筱晴，举人出身，弟吴介眉、吴三爷，均为地方豪绅。建园时亲题匾额名：“凹凸山房”。

戏园分戏台、空院、观戏楼三部分。戏台呈“凸”字形，台宽十点九五米，进深四点四七米，脊高九点六米，台面距地高二米，砖木结构。当中是正台，两边是副台。台前墙壁上绘有寓示吉庆的壁画。戏台前的空院，约一百多平方米，可容纳二、三百观众。戏台的正对面是别致的观戏楼，呈“凹”字形，方格花窗，回廊曲折，宽九点九米，深四点二米，分三层，楼上为雅座，两边伸出的厢房是闺阁小姐看戏的包厢，楼下是一般人看戏的地方。观戏楼右侧，有一条花窗长廊，圆形门洞，演戏的艺人在观戏楼下化好妆，可由此直达舞台。当年每逢新春佳节，或婚嫁喜庆，吴家都要邀请著名徽班来此演出，吴家的亲朋好友，官府衙门和同宗的村民都涌来看戏。现戏园已衰败，年久失修，破烂不堪。

界首县玉皇庙清代戏楼　坐落于今界首县河南岸第二小学院内。玉皇庙坐北朝南，戏楼面朝正殿。系清光绪十一年（1885）建。由庙内主持杨某（人称“杨善人”）仿当时亳州花戏楼款式化缘集资建造。戏楼高大雄伟，长宽相等，四边长约十米。青瓦筒宝顶，中置葫芦，曲槛飞檐。戏楼正中匾额“千载一时”为清进士、书法家郭桂芳书。台前楹柱题联由清举人谷时行撰写，对联为：“一捧雪，二度梅，三元征北，四架山紧对五凤岭；六月雪，七星剑，八仙过海，九连灯高挂十王宫”。每年农历正月二十九日为玉皇爷生日，方圆百里赶庙会者云集而至。自农历正月二十七日起，演戏五天。

岳西县东山村汪氏宗祠清代万年台　汪氏宗祠，位于岳西县城北五华里的天堂乡东山村。万年台建于宗祠内，坐东朝西。清光绪二十七年（1901）始建，宣统三年（1911）落成。今祠内中厅悬匾额一方，上书“汪府西祀贵祠落成……胡金玉堂拜撰宣统三年三月谷旦”。万年台属祠堂建筑主体之一，占居前厅三楼，与祠堂同期竣工。

该台属砖木结构，歇山屋顶，中脊镇以陶瓷葫芦，翘角飞檐。台面离地高三米，台下为大门通道，台口宽四米，高二米，台深四米，台面至屋顶约三米，实际表演区面积为十六平方米，后台还有一米宽通道。两侧共有厢房四间，面积八十平方米，可用以化妆、住宿。两侧厢房前檐还辟有一米宽走廊，并有固定木梯通向台下中厅。

戏台正中置木板为屏，屏上原有彩绘夫子(关羽)像，今已被毁。木屏两侧有屏门，门上各有扇形小匾一块，上书"出将""入相"。天花顶板中央绘太极图，台口大小前额雕有飞金彩绘五子登科、双凤朝阳、梅鹿衔草及云纹花卉等。台柱斜撑有彩绘木雕青狮、麒麟等。戏台今存浮雕戏联二副：正中屏联为"鼓舞如传正学事；弦歌宜谱壮猷章"。台口柱联是"演一部忠孝图后人作鉴；唱几阕清平调先祖是听"。祠堂中厅、后厅、厢房的过枋、横枋、门、窗等处，还镶有彩色木雕民间故事、戏曲故事，如《八仙过海》、《状元报喜》、《天官赐福》、《三星拱照》、《空城计》、《长坂坡》等近百幅。汪氏修谱及重大节日，邀徽班大戏演出，平时仅演黄梅小戏。

1930年2月，岳西县天堂地区清水寨暴动，建立了工农革命武装和苏维埃红色政权。同年四月成立中国工农红军第三十四师(是年六月改编为中国工农红军中央独立第二师)，司令部即设于该祠。

汪氏宗祠今列为安徽省重点文物保护单位。

繁昌县中分村独脚莲花台　繁昌县城西南二十五华里中分村徐姓族规，每隔六十年须办一次大会，演出目连戏和徽戏以结人、神、鬼三缘，称"六十年目连大会"。每次演出，都是在村前十亩湖地搭"独脚莲花台"。据徐姓族人谈，此台是以村前古银杏树干建造而成。每次演出后又栽一棵银杏树，到六十年后，锯断树枝在树干上再搭台。此台扎建宏伟，工艺精巧。如民国十九年(1930)为最近的一次演出，共请能工巧匠十余人，用一年时间始扎成。台上匾对花篮，飞禽走兽，神仙鬼怪，应有尽有。台高三丈余，分上中下三层。各层台中，均挂有纸扎走马宫灯，纸扎八角人物，每根台柱，竖有纸扎花边对联。台中为进出场门，正厅悬有彩扎横匾，可以点亮红烛。四壁围以彩屏，台顶四边挂有吉祥如意花饰。演出时上层演神仙戏；中层演人间戏；下层演鬼怪戏。上层台后画有三尊大佛。主台对联，为繁昌小磕山李学香所撰，上联为"漫说圣学戒嬉游，试看三夜新装，天堂善人室，地狱恶孽村，彰往戒来，可演作春秋斧钺"；下联为"须知熙朝宏教化，际此六旬大会，干羽左右阶，衣冠文武位，行商流徵，早绘出黼黻升平"。台脚由一百多根直柱支撑，四周围以红布，外有篾扎纸糊的近百个莲花瓣。

独脚莲花台，曾轰动长江中下游几个省市，吸引了武汉、安庆、芜湖、南京、上海等地的好奇者，不惜重金，前来观赏。届时，环村大小道路，观者擦肩摩踵，络绎不绝。演出连续三天三夜不断，称三日红。

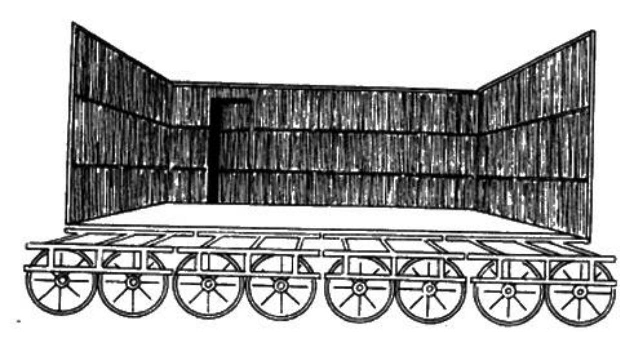
芜湖县九十殿戏台　坐落在芜湖县九十殿乡镇绍行政村九十殿自然村。始建年代不详。清乾隆二十五年(1760)，徐美斯等五人领首重装圣像，并修理戏楼。楼下有一《重装圣像修理戏楼碑记》。碑文曰："其殿建自南唐，……徐君美斯、徐君尧宗、汪君有源、徐君玉琨、丁君魏漪，倡捐银两数拾余金，重加装理……外有戏楼一座，创自乾隆三年。"

戏台坐南朝北，面向九十殿(原称敏灵观)正殿。戏台距前殿三十八点六米。台宽八点

七五米，深六点一五米，高八点二五米，一楼距平地高二点八米。每年农历二月初八日，是祠山大帝生日，四乡八邻都来赶庙会。从二月初六日起演戏，到初九日结束。演戏时，观众须让开一条宽二米左右的通道，以免遮拦祠山大帝看戏。1949年前，常来这里演出的有当涂县的沈标剧团，上演剧目有《打金枝》、《打渔杀家》、《秦香莲》等。

九十殿戏台，已于1967年拆除，现仅存戏楼化妆室，雕梁画枋，刻有历史人物，花鸟图案等。“文化大革命”中虽被破坏，旧迹仍依稀可辨。

牛车戏台 淮北各地在庙会和集会期间，为了吸引四乡八集的农民赶会，由乡绅和商界筹资请戏班演出。小戏唱地摊，大戏班则需搭建临时戏台（草台）。多用牛车四至六辆拼成。上铺寨门，车两边埋木桩，横木四角竖支柱，上盖布棚，台中用扎起的秫秸隔开，分前后台。台后用箔围起，作化妆、服装室。淮北一带，延至六十年代，仍筑此台。七十年代后期，各大乡镇多建立影剧院，牛车戏台已绝迹。



二师礼堂 位于来安县邵集乡大刘郢村前郢生产队，是新四军二师师部礼堂，建于1943年。礼堂为土、竹、草结构。墙体系夹板筑成。全部梁柱用粗毛竹撬成，屋顶盖稻草。礼堂坐东朝西，并排三幢，先建成中间一幢，后两幢相继盖成。连接处用白铁做成淌水槽。每幢十八间，每间约十八平方。西面开有正门，南面开有侧门。观众席是毛竹片钉成的长条椅，每张椅可坐十人，礼堂可容纳一千人左右。中间一幢设土台，占房两间，台宽约十五米，深约五米，高约三米。东面一幢有两间为演员化妆室，西面两间为二师文工团演员宿舍。

礼堂建成后，当地大刘郢业余剧团和二师文工团经常在礼堂演出。主要剧目有《生产大互助》、《打金牛山》、《空室清野》、《卖身还债》等。路西文工团在礼堂演出时，党、政、军领导胡服（刘少奇）、谭震林、张云逸、方毅、徐海东、张劲夫、高岗、饶漱石等均在此看过演出。抗日战争胜利后不久，新四军二师转移，礼堂拆除。

半塔集官塘戏台 原是一面民用山塘。位于半塔镇街西，约半华里处。面积约百亩左右。原蓄水甚丰，供群众生活用水。抗日战争时期，此塘干涸。当时半塔集为抗日民主根据地。大型的演出活动均设在官塘里进行。为了演出方便，地方政府组织群众，筑起土

台。台高一米，宽六米，深四米。土台四周用石块拦砌，台上四角栽下四根毛竹。演出时，观众可从三面围观。后来演出活动增多，便由地方购置芦席将三面钉住，后幕处开了两个门洞供演员上下场，至此成为一个定型的露天舞台。淮南大众剧团、半塔剧团、干部职工子弟学校剧团等文艺团体，都在这里演出过。新四军北撤后，露天舞台倒塌。官塘已成为新的居民区。

涡阳县精忠礼堂　坐落于涡阳县新兴集北。现已废。1939年9月，新四军第六支队开至涡阳县新兴集(旧名灵奶庙)，建立豫、皖、苏区抗日根据地。十一月上旬，胡服(刘少奇)和徐海东来视察。曾观看拂晓剧团演出。六支队司令员彭雪枫，为了演出方便，亲自率领军民，在新兴集北头，路东一片三万平方米的空地上，破土施工，经过一个多月的努力，于次年二月初建成一所礼堂。

该礼堂土木结构，宽十四米，长二点五米，青砖作墙，墙高三米；茴草苫顶脊，高八米，正门向西为圆拱形，门额有彭雪枫亲笔题书"精忠堂"三个大字，下横有仿南宋英雄岳飞手迹"还我河山"巨匾。正门两旁各设"太平门"。堂内舞台系以砖垒框，实土筑成，台口宽八米，两侧分设化妆及道具存放室。池座四周墙壁上，除张贴抗日标语，《拂晓报》抗日宣传画刊外，还挂满了各种锦旗和战利品。

1940年2月6日(农历春节前夕)，军民在"精忠堂"举行了隆重的落成典礼大会，会后并进行了盛大的联欢活动。以后"拂晓剧团"在此先后为军民演出了《打鬼子》(宣传科长王子光编)、《参加新四军》(团长高雄进编)、《渡黄河》、《母亲》、《三江好》、《农村曲》、《冀东起义》以及传统京剧《打渔杀家》、《法门寺》等剧目，近二百余场次，是安徽省革命根据地主要演出场所。同年六月一日，日本侵略军出动千余人，汽车十余辆分四路偷袭新兴集，六支队与之展开了有名的"六一"战斗。"精忠堂"在此次战役中，与新兴集街上千百间民房，一起毁于侵略军的炮火之下。

芜湖复新大舞台　坐落于芜湖市镜湖西北畔中山路中段，背范罗山东向而立。原名大戏园。为清朝大臣李鸿章之子李经方于清光绪三十二年(1906)所建。砖木结构，属李漱兰堂名下。是年十月二十日，谭明卿、齐月溪等人作中，租给人开设永庆茶园，以卖茶为主，清唱戏曲为辅。光绪三十四年，中山路接通电路，改善了照明条件，于二十年代改建为剧场。扩大了规模，建筑镜框式舞台，三面敞开，楼座上、下共三层，占地面积三千平方米。前至中山路，后至今电影公司宿舍，北接出售开水的老虎灶，南达华兴街路中，东为门厅，北为票房，南墙为宣传栏。观众厅雕梁画栋。池座后上方是"弹压席"，一排七、八席



为宪警专座。池座后上方是特厅楼座，南北两侧上方是花楼包厢。包厢下，设有茶座，钉有木板，可放茶杯。茶座至后面墙壁间走道甚宽，可售站票。后台为三层，上层设神灵牌位，供班主焚香祭祀。

清宣统三年(1911)四月至七月，任天知率进化团，来场演出新剧《都督梦》、《黄金赤血》、《共和万岁》。主要演员有任天知、汪优游等，时名芜湖大戏园。同年十月，辛亥革命推翻清廷统治，十一月芜湖光复，易名大舞台。

中华民国元年(1912)十月三十日，中国民主革命先驱孙中山，由江西九江乘联鲸号兵舰赴沪，途经芜湖。各界人士及百姓在此集会，孙中山登台演讲。

三十年代中期，为芜湖集警察帮会势力于一身的人物董山虎接管，易名新华大戏院，再度扩建。在后台西面修一小院，院中西端建一幢二层楼房，楼下为厨房、库房、剧团住宿之用。并将包厢装修一新。租用包厢，票价甚昂。据民国二十六年(1937)《芜湖工商报》载，日场戏包厢租金六元，夜场戏十元，抗战前夕，新华大戏院曾接待过京剧演员厉慧良、厉慧兰、张菊隐、王秋平、刘汉培、姜筱楼等演出。

民国二十六年(1937)十二月，日军侵占芜湖，再度易名为“复新大舞台”，京剧秦家班(鸿春社)，曾先后三次来此演出。剧目有《八珍汤》、《吊金龟》等。民国三十三年演出时，剧场内曾爆炸两枚定时炸弹，传说是新四军袭击日军所为。日伪金翻译官为敲榨班主，用大锁将铁棚门锁闭，当时社会舆论哗然。后官司打到南京，金翻译败诉，亲自劈锁道歉，赔偿损失。1945年，抗日战争胜利后，剧场一度称青年剧场。1948年易名同乐剧场。南京的京剧孙家班曾长期在该场演出，主要演员为孙宝童等。

1949年4月，芜湖解放，军管会接管剧场，拆除了包厢，修理了门面。京剧演员冀韵兰、刘美君、新砚明等曾登台演出，剧目有《荀灌娘》、《玉堂春》等。1950年，易名大众电影院，放映电影。

新舞台　坐落于今界首县人民路西端，坐北朝南。建于民国二十八年(1939)。由郭子厚、宋士羽等人牵头，联合当时本县官绅集资建造。初建时为一席棚戏园，结构极为简陋。周围用秫秸夹成，上盖铺芦席。时值抗日战争时期，界首经济畸形发展。新舞台附近成为闹区。民国三十一年，拆去席棚，原地重新翻建。砖墙草顶。大门为半圆形，门两旁有砖砌圆柱，柱顶塑兰花各一盆。大门上方正中墙上有“皖北界首新舞台”字样。门西有票房一间，东有茶房两间。房顶宝盒式。两边镶以宽大玻璃。舞台宽阔，前台长、宽均十米，后台长约十米，宽六米，台面以木板铺成，舞台两面各有一耳房。戏园三面楼座，带栏杆，楼板以两排明柱支撑，离地面四米。外排明柱为界，围木栏杆一圈，圈内为池座，栏杆外为站签(即站位)。座位皆以长条木椅相连成排，每排座位前均有茶板，茶板与前排木椅后背相连。戏院满场可容观众千余人。

新舞台初以演京剧为主。民国三十一年，由张畹华、张菊隐、李旭东、粉蝴蝶等演出《扫

松》、《纺棉花》、《金山寺》等剧。民国三十二年，京剧服务剧团有又新居士、吴继刚、吕淑真、宋玉兰、李琴芳等，演出《跑城》、《战长沙》、《醉酒》、《精忠传》、《下河南》、《宇宙锋》等剧。马最良、蓝月春、金淑芝、白云亭、六龄童、七龄童、俞富英及河北梆子演员金刚钻，曲剧演员陈万顺，豫剧演员马金凤、闫立品等都曾先后在新舞台演出。1947年，界首解放。以马金凤为首的中原豫剧团和以徐玉琴为首的大众豫剧团，均在新舞台演出。1958年，界首颍滨戏院建成，新舞台于1956年10月拆除。

乐天居戏园　坐落于今界首县信义街南端。民国十八年(1929)由郭子厚、郭明汉兄弟二人合资兴建。戏园东向，为界首戏园之第一家。舞台坐西，东、南、北三面楼房，皆为两层，砖墙草顶，木质楼板，占地约六亩。门面楼六间，初为平顶，上铺老式方砖，石灰抹缝，因时常漏雨，不久便拆去，改为起脊样式。场内三面楼座，中为池座，可容观众七百人。座位均由长形木凳相连成排，每排座位前钉以长木条桌，供观众放置点心、茶杯之用。池座四周围以木栏杆，栏杆外为站票观众立处。其时看戏男女分座，北楼为女座，池座前排，三张方桌并成一排，上铺桌布，以木连椅代替木凳。正中楼座，专为国民党驻界首军警人员所设。出场另有南门，以防拥挤。

戏园初不售门票，园门内置一大簸箩，观众进场时只须将铜板丢下即可，多少不限。后改售门票。三十年代末，界首商业中心渐向西北转移，戏园附近生意清淡，市中心大小戏园先后建成，乐天居随之萧条。民国二十八年，郭氏弟兄分家，戏园归弟郭明汉所有，其子郭须改乐天居为公益俱乐社。但因乐天居名号响亮，影响深远，至今人仍呼其原名。民国三十二年，戏园租给某山窖行作货场。次年又收回演戏。因年久失修，楼板腐朽，于当年压塌，租与一盐商。1948年拆除，门楼拆于1959年。

合肥剧场　坐落在合肥市淮河路中段。1953年兴建。剧场基地原为福建省旅肥同乡十二姓在清乾隆年间建成的天后宫。天后宫为祀奉天后娘娘之所。节日期间，有杂耍百戏和徽班演出，是合肥最古老的戏曲演出场所之一。后几经变乱，原房被毁。迨至民国三年(1914)，徽州人方遇春在该地建设戏院，组京、徽班唱戏，每年付给福建会馆地皮租金约三、四百银元。后戏院倒闭，原福建会馆十二姓中之一的李后嗣，于民国八、九年间陆续建瓦房十九间自住并出租。1948年，董良臣、段正宽、胡月天等集资建新民大戏院，演唱京剧，李姓每月收取地皮租。中华人民共和国成立后，戏院由新生平剧社艺人经营，修缮后为草木结构，私营公助。舞台高二点二米，深十点一米，宽十点七米(包括副台)，台口宽八点七米。座位特号二百七十五座，对号二百五十座，普通四百七十座，计九百九十五个座位。工作人员，前台服务人员二十三人，后台基本艺人六十五人，计八十八人。为了加强管理，合肥市政府先后派胡荣、韩蔚如、孙孝濂等人任经理、剧社、戏院统一领导。1953年初，戏院大厅倾斜，经市政府批准拆除，兴建合肥剧场。共投资十二万五千元，历时六个月，于同年九月三十日竣工，是建国后合肥第一个新建的戏曲演出场所。新剧场占地六亩，总体建

筑面积为二千五百平方米，实用面积一千六百平方米。中区为观众厅六百二十四平方米。后区舞台口高五点五米，宽十点八米，舞台区面积共二百一十平方米。副台两边各七十平方米，化妆室五十平方米，服装室五十平方米。舞台备有面幕、天幕、二道幕、腰幕、天条、边条；大型配电柜一台，高频率扩大器两台，音箱两套，双路电源。观众座位设一千零二十四个沙发椅，后调整为一千零六十八个胶木椅。

剧场开业后，为合肥市京剧团专用，并接待外地戏曲剧团演出。1969年秋，市京剧团与省徽剧团合并为安徽省京剧团后，剧场体制改为独立营业单位，多次修缮、扩建。1977年2月安装两台放映设备，增加放映电影业务。

蚌埠戏院　坐落于蚌埠市淮河路中段，前身为蚌埠大戏院。民国二十二年(1933)由张宝芳聘请律师张义之为财东和外交联系人，在华昌街游乐中心，及芝麻巷宁蔚记糖纸栈仓库改建而成。除舞台外，池内设五百座席。1949年后改称人民剧场，后又改称胜利剧场、光明戏院。1955年省文化局与蚌埠市人民政府共同拨款八万元，迁至现址建成新的蚌埠戏院，1956年竣工开业。

新建的蚌埠戏院主体建筑面积一千七百四十平方米。前厅原为二层楼房，1977年改建为三层楼房。观众厅设一千零二个座位。舞台宽敞，后台分两层，上层为剧团演职员宿舍及办公室，下层为化妆室、更衣室。1961年戏院又增建两层楼房一幢，平房十间，共四百平方米，供剧团演职员住宿及办公之用。

蚌埠戏院原来以演京剧为主，作为班底的演员有杨庆云、杨桂兰、九盏灯等。先后有小白玉霜、张翼鹏、张二鹏、许翰英等前来演出。上演剧目有《伐子都》、《挑滑车》及连台本戏《西游记》等。1949年至1956年，场、团分开，剧院除供本市京剧团演出外，同时也接待外地歌舞、杂技、曲艺等艺术表演团体演出。中国京剧团、北京京剧团、上海京剧团、天津评剧团、广东粤剧团、甘肃陇剧团、浙江越剧团、安徽省黄梅戏剧团等，都曾在此演出。著名表演艺术家荀慧生、程砚秋、马连良、谭富英、裘盛戎、张君秋、竺水招、小白玉霜、常香玉、马金凤等先后都在该戏院演出过。

安庆皖钟大舞台　坐落在安庆市吴樾街西侧。始建于民国二十二年(1933)，由操老三、叶老七、董治中、刘大头、孙奎、周德和等六十人合资建造。戏院为砖木结构，楼上楼下共有八百个座位，一色长条木凳，是当时安徽省会安庆唯一的大戏院，专演京剧。以本地演员十多人为"班底"，经常聘请京、津、沪、宁等地京剧名伶来演出。

民国二十六年从上海演出回来的黄梅戏著名艺人丁永泉，与原在安庆的黄梅戏艺人潘泽海、马维喜等，曾一度在该剧场正式演出。民国二十七年，日本侵略军占领安庆，民国二十九年，将该剧场改为电影院。

抗日战争胜利后，恢复为戏院。因伤兵经常闹事，上座率日衰，剧场濒于绝境。1949年4月，安庆市解放，皖北军区文工团在该剧场演出京剧《闯王进京》、《白毛女》。同年九月，

军分区文工队，又在该剧场以黄梅调演出《血泪仇》、《王贵与李香香》等。1950年易名为安庆市民众剧院。名誉经理王文武，经理戴希圣，副经理潘其太，指导员为周围。1951年更名为民众剧场。1968年拆迁，改建为安庆地区百货站。

寿县南园、北园戏场　民国二十二年(1933)，城关北过驿巷升平园浴池老板侯幼斋，邀请京剧票友徐逸山、柴老四等人，在池座里清唱京剧，只收澡资。同年在西大厅搭台演出，邀请京剧演员田玉丰、林汇川唱"开台戏"，轰动城关，人称北园。此时，南过驿巷公园浴池老板黄竹铭，联合本城日新池、龙园等浴池老板，集资在公园浴池隔壁建造共乐舞台，内设五百座位，接京剧演员史艳楼、史艳玉演出《黛玉悲秋》、《黛玉葬花》等剧，名噪一时，人称南园。

北园于次年(1934)在北过驿巷升平园斜对面，修建一座宝盒顶式的戏园，取名移风剧社，后改为通俗剧社。内设包厢，专供妇女看戏。开业时特邀"红迪大梆"牛家五姐妹唱开台戏，后又接曾多次出国演出的步可容杂技团，演出女子在玻璃碴上赤足跳舞、女子胸压巨石等惊险节目，戏园爆满。民国二十五年春，经人斡旋，南园停演，双方共同经营通俗剧场并改名为寿县大戏院。抗日战争爆发，戏院停业。

阜阳县人民剧场　坐落于阜阳市人民路西端。民国二十五年(1936)由唐位中兴建，时名颍州大舞台。坐北朝南，草木结构。民国二十七年，日本侵略军侵占县城时炸毁。民国二十八年，吴荫堂等人在原址复建一简易席棚戏园，仍沿用旧名。民国三十二年，各界捐款，拆除席棚，扩建为砖木结构，改为坐南面北，名民众会场。1951年秋，兼放电影。1956年9月，电影队撤走，改现名。1963年初，由国家拨款，全面整修，改为钢筋水泥结构，占地二千一百三十五平方米。门面楼中间三层，两边二层，沿七级台阶到前厅。东为票房，西为值班室。观众厅设木连椅，楼、池座共一千三百三十个。舞台长宽各十二米，两侧副台各四米，上架天桥。1971年7月起兼放电影。1975年秋，新建后台及宿舍楼，共三层。1978年，座位更新为单人翻板椅，楼池座共一千二百三十五个。各戏曲名角来阜，大都就演于此。其中有京剧演员胡苹秋、张菊隐、李旭东、张畹秋、蓝月春、筱玉燕、俞富英、金丝猴等；河南梆子演员马金凤、闫立品等；评剧演员李桂花、鲜灵芝、月季花等；曲剧演员杨富德、刘道德、李治国等。

怀宁县石牌戏院　建于民国二十七年(1938)。时值抗日战争初期，安庆沦陷，石牌成为抗日战争的后方。人口密集，商业繁盛，剧场应运而生。始由石牌商界联合经营，就石牌下镇陈氏宗祠(即今怀宁县总工会)改建而成。后为劣绅王子银、刘宗武和国民党地方武装头目郑海澄(清乡大队长)所垄断。此三人由于民愤极大，解放后均伏法。戏院为简易舞台，厅内设长条凳，共六百个座席，无座号，观众统按入场先后依次就座，满座后即售站票。夜场演出，用汽灯照明。

该院从1938年开业，至1949年解放，历时十一年。先后来院演出的黄梅戏演员有丁

永泉(丁老六)、郑绍周、潘犹芝、潘泽海、韩家松、王玉昆、江月明、丁翠霞等,是黄梅戏由乡村进入城市演出持续时间最长的演出场所。

芜湖市娱乐大戏院 坐落于芜湖市镜湖边大花园内。此大花园原为江湖上打拳卖艺和叫卖小吃的场所,也是相命、拆字、杂耍、卖药等闯荡江湖者谋生之地。民国二十八年(1939)蔡冰梅、郁顺记邀集股东四十多人营建,取名娱乐场。后改称娱乐大戏院。该院为砖木结构,屋面成亭式突起,四周有气窗,屋顶初期盖草,下沿用瓦,后改为白铁皮。剧场内有凹字形花楼,两侧各有包厢三个,楼下中间为长凳对号正座,四周用木栅围隔,两侧与后排为简易木桩,上面钉木板为座,称“清看座”。最后一排紧靠墙,高起的凳椅,可坐十至十五人,为军、宪、警之弹压席。整个剧场可容一千多人。

娱乐场经理李永宏,外交李少白,十分重视宣传,每天演出剧目登《工商日报》,名角来芜,还印刷宣传品散发。新剧上演,特制广告牌,并军乐队吹打过市。剧场设有舞台灯光、美工、装置班子,根据剧目,制造布景。先后有麒派老生高百岁、陈鹤昆演出《明末遗恨》、《四进士》,梅派青衣花旦海碧霞演出《贵妃醉酒》、《生死恨》,王少楼演出连台本戏《火烧红莲寺》、《西游记》,赵韵声演出《济公传》等。仅连台本戏《西游记》一剧,就连演三十六场,场场满座。

1952年底,人民政府派李骐骥接管,并任公方经理。1953年实行公私合营。不久将私方经理调到“小娱乐”当经理,“大娱乐”转为全民所有制。同年,经市文教局批准,命名为国营芜湖市和平大戏院。

临泉县影剧院 坐落于县城服务巷(今名新兴街)。前身为同乐园,一度曾称临泉县人民剧场。民国二十八年(1939),临泉县城王殿卿领首倡仪,邀请党、政、军、商各界要人为股东,集资银币七百元,耗时半年,建成土木结构占地五百二十五平方米的戏园。坐北朝南,内有明柱栏杆,边有楼座,内设木板座位十五排,可容三百人,连同楼下站票可容一千观众。

民国二十九年,阜阳丁老巷梆子班首场演出《全家福》。先后有京剧演员俞富英演出《盘丝洞》、《十八罗汉斗大鹏》,张文华演出《赵玉娘》,豫剧演员马金凤、徐风云、阎立品、毛兰花等亦先后来剧场演出。

1956年,县文教科、工商联集资三万五千元,历时八月扩建。改名人民剧场。为砖木结构,面积七百七十五平方米,内设木连椅三十一排,座位九百九十二个。1982年又整修观众厅,增置天花板,安装六台电扇,铺水泥地,拆掉木连椅,换铁架翻板单人坐椅,可容观众一千零八人,更名为临泉影剧院。

六安新新大戏院 位于六安县城关古楼大街东侧,和平巷与大井拐交界处。清光绪年间,原为叶姓可容百余人的悦来茶馆,是六安早期京剧良友班演唱之地。民国二十九年(1940)八月,由六安名绅王殿侯出面,约集二十八家园董捐资筹办,改建成五百座的小戏

园，竹木瓦舍，设备简陋，取名中兴戏园，不久遭日本侵略军的炮火袭击。次年又在原址上再次扩建，国民党安徽省第五督察处派员督办，改名新兴大戏园。扩建后的戏园，坐北朝南，由舞台、池座、门面三部分组成，粉墙小瓦，砖木结构。总建筑长五十四米，宽十八米，占地面积约一千五百平方米，建筑面积九百七十二平方米。南为大门，面对市井，仿牌坊建造，八字砖墙，飞檐翘角，古朴坚实。五间门面，黑漆门楣，有四门入座。座内由八根巨型木桩上下贯通，支撑大厦。环绕舞台，东西南三方皆为二层木板楼房，由红漆栅栏相隔。池座内分正座、偏坐、楼座、站票四种，楼座设有包厢、雅座，专为党、政、军各类要员所设。共八百座位。园董为王殿侯，前台经理刘少亭，后台管事蔡子文，基本演员四十人，多是庆寿班和同庆班的京剧艺人。因与六安南门怡园戏院相抗衡，故群众亦称之为北戏园。

抗日战争期间，六安地处后方，一时涌进不少外地京剧名角，有陈美麟、陈慧麟、杨洪英、杨玉英、杨凤英、陶文娟、陶素娟、陶美娟、张振良、吴俊良、郭宏坤、王晓东、南香云、冯艳秋、郑风亭、冯燕飞、韩毛豹、吴彩云等。在此期间，国民党要员李宗仁、李品仙、廖磊、张义纯及中共领导张劲夫及知名人士章乃器、朱蕴山、周新民等，均曾在此看过戏。后该园为国民党官绅军警所把持，国民党一七六师师长李仁樵任戏园老板，一度改为"军民俱乐部"。

1947年秋，六安第一次解放时，该园艺人曾为解放军演出京剧《龙凤呈祥》。1949年4月，刘伯承司令员，李达参谋长在此观看了《空城计》、《追韩信》、《霸王别姬》等戏，并馈赠大米二十担，作为酬金。艺人们受到了解放军的热情款待，看到了新中国的曙光。为庆贺剧院获得新生，更名为"六安新新大戏院"，一直延用至今。

1949年后，该院曾进行过三次大规模的维修，加宽了舞台，翻盖了门厅票房，更新了室内的铁架座椅。五十年代中期，在这里演出，深受当地观众赞誉的有："三个和尚四座楼，六安五旦五门秋。"四楼之一的红生张韵楼，影响最大，他的技艺精湛，唱做俱佳，能戏百出，蜚声江淮剧坛。

颍上县中山纪念堂　坐落在颍上县城北关大街西侧，原湖南省督军张敬尧的公馆旧址李塘沿。民国三十二年(1943)，日军飞机轰炸颍上城，张公馆被炸。民国三十三年，国民党县长韦勉之派县党部组织干事邢良璧负责兴建，县商会会长王惠臣监工，历时一年两月竣工。命名中山纪念堂。

纪念堂占地一千二百平方米，分后堂和后庭两部分。后庭部分，由休息厅、小会议厅、会客厅组成。会场南端，正房有两层小楼，上下五间，楼房为清代建筑风格，雕梁画柱，古朴典雅。楼房的东西两侧各有三间厢房，飞檐穿阁，重梁起架，十分壮观。会堂部分，为中山纪念堂的主体建筑，

会场长三十米，宽二十米，场内有合抱粗的明柱六根支撑着三面新月形的转厢楼。楼宽三米，有木栏栅镶边，楼上无座席，楼下有长排木椅二十排，可容六百人。会场南端是舞台，深长十八米，宽六米，台两侧装有木制屏风，便门可通后庭院，无后台和化妆室。

纪念堂落成后，豫剧演员马金凤、京剧演员赵红珠、袁小楼等曾来此演出。1959年黄梅戏演员严凤英、王少舫曾来此演出《天仙配》。1974年，拆除转厢楼，将前门翻盖成两层楼房，下为前大厅，场内长条木椅更新为单人压模椅，设座八百个。1980年改为中山电影院。

宿县人民剧场 坐落于宿县城内城隍庙大殿北隅，始建于民国三十四年(1945)，设备简陋，仅筑一土台，称之为彰善舞台。1951年宿县县政府建设科支助木料，县工商局捐献工资和草，拆除土台，翻修改建为土木结构、草顶的戏院，名草盂堂。面积约二十米长，十米宽，中间设有池座，东西两侧为站票廊。北面靠三皇殿(三间)、鲁班殿(二间)为后台，南面三间过道为出入口、办公室和售票处。建成后，改名为人民戏院，房产权属县房管会。1963年，省文化局拨款一万五千元，宿县房管会投资少部分，改建为砖瓦结构剧场。新建剧场长四十米，四壁粉刷，上装三花板，下铺水泥地坪，舞台为砖木结构，分前后台，设朱红色平绒幕，内设联椅座位一千零一席，其中楼座一百九十六席。

五十年代，人民剧场为宿县京剧团专用剧场，厉云亭、张啸安任经理。1961年，宿县京剧团移交给滁县地区后，该院改为白天放电影，晚上演戏曲。此剧场除供本县剧团演出外，还经常接待外地文艺演出团体和戏曲剧团演出。

淮南市红风影剧院 原名红风戏院。位于淮南市田家庵区港口二路。1950年冬经淮南市政府批准兴建，1951年五月建成。砖木结构，内设八百个座位。舞台宽十一米，深十米，高八米。

剧场建成后，先后由蚌埠、临淮关、南京等地聘请京剧各行当演员及文武场人员，组成红风京剧团。场团合一，属市中心文化馆领导。入班著名演员有李如春、张翼鹏、新砚明、宋保罗、许翰英等。演出的剧团有安徽省黄梅戏剧团，安徽省庐剧团、安徽省泗州戏剧团、武汉市杂技团、泉州市木偶剧团、湖州市话剧团。

1957年底，淮滨大戏院建成后，两院统一管理，人员统一调配，经济独立核算。1970年，红风剧场划归田家庵区管理，由于当时无剧团演出，座椅被少年之家运走，剧场成了印刷厂的临时仓库。1975年，由市文化局收回，市财政局拨款全面维修，增设了全套放映设备，竣工后更名为红风影剧院。

安庆市人民剧院 位于安庆市人民路三百四十七号，在吴樾街与丁字街交叉点上，为全市中心繁华地带。原为安庆汽车站候车室，1950年下半年扩建成剧场。1951年，为市剧团的演出基地，场团合一，命名为安庆市人民京剧院。1956年，易名为安庆市人民京剧团。1957年初，市人民政府批准该院在旧址重建，年底竣工，更名为人民大会堂。1965年

改称人民剧院至今。1982年6月15日，市政府投资一百三十九万元，对该院进行了改建。改建后的人民剧院，坐南朝北，钢筋混凝土结构，钢质人字屋梁，石棉瓦屋面。东副台增宽至六点六米，化妆室、后台合一，长二十米，宽六点五米，高四点二米；东西各有耳房，供演出时存放设备、演员更衣之用；南北设有洗脸间。观众厅上下层均系水泥地面，共计一千二百二十八个皮沙发翻椅座席。观众两侧有内廊与太平门相通，可供观众休息。院内装有空调。前厅长三十二点五米，宽八米，高十八米，水磨石地面，泡沫塑料花纹天花板；东边楼上楼下均设有咖啡厅，可容八十余人。

剧院竣工后，于1951年7月28日正式开幕。邀请王芙蓉（罗惠兰）、缪鸿菊、刘鸿汉等首场演出京剧《渭水河》、《樊江关》、《红娘》等剧。其后，京剧演员徐碧芳、盖天鹏等来院演出《武家坡》、《闹天宫》等。在配合土地改革和抗美援朝时，市京剧团曾上演京剧《九件衣》、《三世仇》、《姐姐妹妹站起来》和《信陵公子》等。后曾演出《八一风暴》、《逼上梁山》等剧。1980年起，兼放电影。

该院先后接待过中国杂技团、上海越剧团、上海合唱团、上海京剧院、江苏话剧团、江西木偶剧团等表演团体。

江淮大戏院　坐落在合肥市淮河路二百八十号，为老城区域中心。1953年元月，由国家投资人民币八十余万元兴建。屋顶用仿明代黄绿两色琉璃瓦片盖成，厅内梁柱用古典宫殿图案浮雕装饰，配以宫灯、壁灯。天棚每个方块，均以彩色霓虹灯透光；整个剧院外貌大方、凝重，厅内华美、端庄。于1954年12月26日竣工开业。占地一万一千七百七十平方米，建筑面积三千五百九十平方米，舞台面积四百八十九平方米。观众厅分楼下和楼上二层，设一千四百二十个沙发软席座位。后台有演员休息室、服装、化妆、道具室、洗脸间、卫生间；后台有楼二、三层，设八十多个床位，供演职员住宿；剧场并设有浴室和食堂。前厅有观众休息室、吸烟室和小卖部。

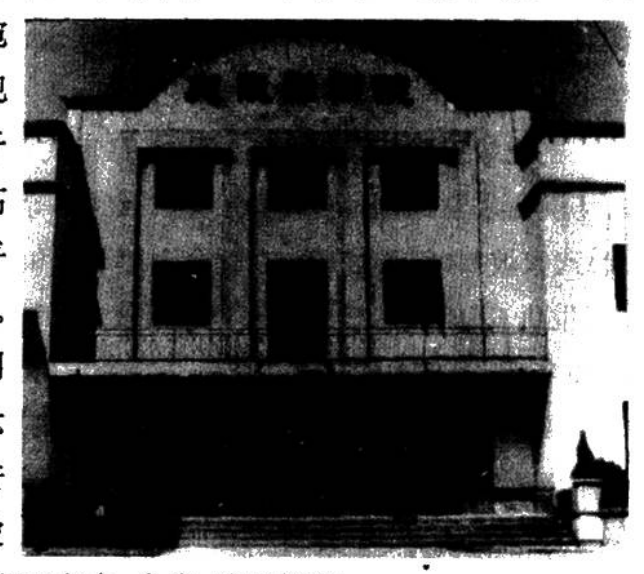
1973年，在院内又建造了一千平方米大楼一幢。一楼三百平方米，为贵宾休息室，二楼为综合办公室，三楼为宿舍。现全院有职工住宅、演员宿舍等辅助建筑二千零二十九平方米。1960年，以三十万元安装了一台两吨级锅炉，供剧场暖气用；1979年又用三十三万元添置了25万大卡冷却压缩机两台，DK—100瓦扩大机二台，十六路前置机一台，以及配套音响设备，使演出厅内温度能控在25—26℃左右。全院冷、暖气温标准和音响效果，基本符合现代化要求。

江淮大戏院自开业至1982年底，除接待本省各艺术表演团体演出外，还接待过全国各省、市及中央直属艺术表演团体，以及保加利亚、哥伦比亚、波兰、瑞典、墨西哥、印度、苏联等国七十多个艺术代表团演出。来院演出的著名演员有：梅兰芳、马连良、荀慧生、尚小云、李世济、李和曾（京剧）、吴晓邦（舞蹈）；常香玉、马金凤（豫剧）；红线女、马师曾（粤剧）；郎咸芬（吕剧）；郑兰香（婺剧）；周企何、俞成彬（川剧）；邓筱兰、陈飞云（采茶戏）；潘凤霞

（赣剧）；筱文艳（淮剧）；张慧冲（魔术）；华素琴、高秀英（扬剧）；曹鹏飞（杂技）；苏琴兰、王复兴（陇剧）；严凤英、王少舫（黄梅戏）；李宝琴、霍桂霞（泗州戏）；丁玉兰（庐剧）等。

此外，剧院还接待过党和国家领导人周恩来、刘少奇、朱德、陈毅、刘伯承、万里、李鹏以及外国部长、大使等多人观剧。

宣城县宛陵影剧院　始建于1956年，由县政府拨款六万元在原人民大戏院旧址兴建。于1958年元月一日开台营业。初名宛陵剧场，1980年更现名。该院砖木结构，观众厅置连架木椅二百零四张，可容观众一千二百人。舞台宽十三点五米，深十点五米，高八点八米；两侧副台东西各三十六点七五平方米，总面积一百四十一点七五平方米。1966年改名为工农兵剧场。1972年剧场同时经营电影放映业务。1979年，剧场投资七万元，改建观众厅、舞台，新制翻板铁架单椅一千二百二十三个，观众厅地坪改为斜坡式，改善了照明通风条件，修建了放映室和职工宿舍、食堂、遮光棚等。



剧场自建立以来，除供本地区、本县皖南花鼓戏剧团作演出基地外，并接待过一批中央及上海、江苏、浙江、江西和本省艺术表演团体的演出。年平均戏剧演出场次二百八十二场。

马鞍山市工人剧场　坐落于金家庄金字塘公园北侧幸福路。1956年由安徽省总工会拨款兴建，1957年竣工。建筑面积三千二百四十六平方米，其中舞台面积为三百五十七平方米，与舞台配套的，设有天桥、乐池、灯光槽等。舞台后面设有化妆室、服装室、演员休息室以及能安放八十张床位的演员宿舍，并附设有演员食堂等生活设施。场厅内设有一千一百三十个活动翻板座椅。由马鞍山铁厂工会管理。首演式由马鞍山铁厂职工业余剧团张金兰等演出黄梅戏《小放牛》等节目。同年秋，正式接待江苏省话剧团演出话剧《秋海棠》。1958年马鞍山钢铁公司工会将剧场移交市文教局管理，首任经理刘荫彬。同年二月春节期间接待安庆地区黄梅戏剧团，由著名演员麻彩楼主演。三月接待著名演员常香玉率领河南省豫剧院一团来剧场演出《花木兰》、《拷红》、《断桥》、《雁荡山》等节目。至1982年底，先后共接待市级以上的戏曲剧团和其他表演艺术团体（话剧、歌剧、曲艺等）共一百多个。其中，有武汉市京剧团的高百岁、李如春，广东粤剧院的马师曾，上海京剧院的童芷苓，上海歌剧院的任桂珍，北京曲剧团的魏喜奎，安徽黄梅戏剧团的严凤英、王少舫，南京市越剧团的竺水招，以及鞍山市曲艺团的刘兰芳等。

蚌埠市光明影剧院　坐落在蚌埠市交通路南端，坐东朝西。由蚌埠专员公署投资十

一万元兴建，1957年底竣工，1958年春节启用，名为政治课堂。具有机关干部会堂和文艺演出场所两种性质。占地一千五百平方米，为砖木结构，石棉瓦盖顶。舞台高十三米，深十二米，副台三米。设有绿丝绒面幕以及条幕、中幕、天幕。观众池有完备的照明设备，座位九百九十六个，为铁架木条靠背翻板椅。前厅分两层，下层中间为门厅，两边为售票和办公用房，上层为住宿用房。先后由张苏涛、王俊任经理。

1959年底，蚌埠专区艺术学校成立，交艺校使用，更名为实验剧场。除作排练场外并对外接待演出团体兼放电影。1963年，实验剧场交蚌埠市管理，改名光明影剧院。

芜湖市劳动剧场　位于芜湖市大官山南麓，劳动路与芜纺路交叉口处。坐东面西。1956年由地方财政拨款五万元，征用土地五亩兴建。1957年底竣工，1958年2月开业。剧场为砖木结构，舞台深一点五米，台框宽十二点五米，框高五点五米。两侧副台各宽二点四五米，深九点五米；后台化妆间面积为四十六平方米；观众厅面积六百十一点五平方米，设木质长条椅，计八百零四座。首任经理吕存礼，接待第一个演出团体为芜湖市义和庐剧团。演出了《纣王无道》、《唐明皇游月宫》、《王宝钏》、《秦香莲》、《樊梨花》、《岳飞传》等剧目。1959年增建门楼三层，面积四百一十六平方米。先后有庐剧、京剧、黄梅戏、花鼓戏、沪剧、锡剧、梨簧戏、曲剧、梆剧等十几个剧种的表演团体来此演出。



1960年9月，剧场添置“辛泼莱克西”牌电影放映机，增设电影放映业务。1978年剧场改建，以翻板木椅八百七十六座换下木质条椅。近年来，戏曲演出活动日渐减少，以放映电影为主要业务。

铜陵市长江剧院　原名长江大戏院。1957年秋兴建，1958年2月竣工开业，总投资十七万元。剧院坐南朝北，面积一千四百六十平方米，砖木结构，有木制活动座椅一千二百一十四个。1968年1月，增设松花江35毫米电影放映机，兼放电影，改名为东方红影剧院。1974年新建六百二十二平方米的三层演员宿舍楼一座。1978年3月，改建了剧场前大厅，面积为三百二十二平方米，观众厅六百七十平方米，设胶木翻板式活动座位一千二百二十一个。舞台高七米，台口宽十一点五米，深十四米，配有电声系统。后台设有化妆室、服装室及九十平方米的演员休息室。舞台东西是外宾休息室，为五十二平方米。剧院后为演员宿舍楼。剧院门前有六百四十米的停车场。

剧院自开业以来，先后接待了中央音乐学院、上海歌剧院、上海京剧院、北京京剧院、安徽省黄梅戏剧团等各级文艺团体近百个。来院演出的有著名音乐指挥严良堃、秋里，名演员任桂珍、李如春、董藏、张学津、严凤英、王少舫、丁玉兰、舒巧、白水等。

芜湖市百花剧场　坐落于市内风景区镜湖西南岸烟雨墩前。原为芜湖市露天游乐场地大花园的一部分，是扬剧、庐剧、杂耍、曲艺的艺人演出场所。芜湖市政府仿照上海大世界模式于1957年建造，1958年5月落成，命名为百花剧场。首任经理赵荣。



剧场设有八百个座位，舞台有天桥，前台两侧为服装、道具室，中为演员化妆室。剧院建成后由芜湖市庐剧团首场演出，并作为该团的基本演出场地，同时也接待外来剧团演出。1978年，剧场扩建，在剧场右侧添建一排小楼房。舞台向后挪动八米，后台又建三层楼房，为芜湖市庐剧团宿舍。观众座经扩建可容一千一百二十六个座位，座椅全部更换。舞台深八米，宽十米，高五米。现以戏曲演出为主，兼放电影。

皖西大戏院　坐落在六安市皖西路西段（原六安大东门外），曾名皖西剧院、皖西影剧院。1959年筹建，由六安行署拨款人民币七十三万五千元，于1961年元月建成，隶属行署文化局。

大戏院坐南朝北，门前有开阔的停车坪和花圃，大门东侧有售票厅。总占地面积为一万二千八百一十平方米，建筑面积为五千五百十一点四五平方米。钢筋水泥砖瓦混合结构，建筑雄伟壮观，并有现代化的完善设备。观众席有正厅和楼座两层，共设软席座位一千四百零四个。1975年增高坡度时，改换压塑翻板椅，座位增至一千六百一十七个。舞台台口宽十二米，高八米，深十六米。舞台顶棚高十六米，有天桥两层，可供吊景，舞台大幕系用平衡锤升降。台前有乐池，可供大型乐队伴奏，有配套电声设备。后楼二层、底层为化妆、服装、道具室和洗脸间；舞台左侧有演员休息室。1966年兼放电影，有宽银幕放映设备。

庐江大戏院　1959年在原夏氏祠堂台基上兴建。庐江无戏院，夏氏祠堂是庐江县城内唯一的演出场所。原戏台为砖木结构，观众厅有楼座、包厢，座椅为木制条凳，可接纳三、四百观众。抗日战争时期，庐江县成为后方，戏剧名流汇集。先后有京剧演员王少舫、王少梅、赵韵声、李宗义、孙连芳、花美兰、花玉兰等来此演出。

中华人民共和国成立后，庐江县政府拨款五万元，仿照合肥市江淮大戏院模式设计施工，1959年端午节建成。竣工典礼时，县黄梅剧团首场演出《白蛇传》，观众爆满。

剧院观众厅可容纳观众一千余人，舞台、副台宽敞。“文化大革命”期间改称工农兵剧场，七十年代添置放映机，兼营电影业务，后改称庐江影剧院。

太平县人民会堂　坐落在甘棠新街新建路东首。占地总面积为五千二百平方米。会堂前面有高大门楼，周围有院墙，场地院落均已绿化。舞台深度十五米，高九米，台口宽十二米，上下门边设有副台，面积各为三十七点四四平方米。进门有前厅，观众大厅有座位一



千一百九十六个。另有化妆室二间，浴室一间，观众休息室二间，演职员宿舍十五间。还有演出团体的固定床位一百个，临时铺位五十个。并有可供百余人用餐的食堂和饭厅。在会堂右侧建有售货楼一栋，内设售票处和小卖部。

1971年至1982年，接待了不少戏曲演出团体；其中有安徽省京剧团、上海卢湾越剧团、徽州地区京剧团、贵池、歙县黄梅戏剧团及外省一些艺术表演团体等。

淮北市工人文化宫　前身是濉溪县工人俱乐部，坐落在淮北市淮海路中段。1963年筹建，1965年建成使用。1971年改名为濉溪县革命委员会会堂（亦称相山会堂），隶属淮北市文化局领导。1980年重新划归淮北市总工会领导，恢复工人俱乐部名称，1985年再改名为工人文化宫。

文化宫的建筑规模，可供大型戏曲剧团使用。舞台台口宽十二米，高六米，深十六米。舞台演出实用面积为一百二十平方米，左右副台各二十六米，舞台总面积为四百一十六平方米，观众厅有一千一百个座位。该院先后接待过安徽省黄梅戏剧团以及一些省外艺术表演团体，著名演员王丹凤、关宏达、斯琴高娃、王铁城和王少舫、潘璟琍，都曾在此演出过。

1980年划归淮北市总工会后，以放电影为主要业务。

滁州剧院　位于滁州市原南小街，坐南朝北。1973年春破土动工，1976年10月建成营业。总造价为人民币二十三万元。

剧院分门厅、观众厅、舞台、化妆室四部分，门厅两侧有票房、小卖部，楼上为放映室。观众厅有两层，共设铁木制翻板椅一千三百零九个。舞台台口高六点七米，宽十二点五米，深十六米，舞台空间高十九点五米。两侧副台面积各八十平方米，乐池面积六十平方米。化妆室九十平方米，上面楼层设有一百个床位为演员宿舍。剧院总面积为二千二百三十八平方米。

剧院建成营业至今，先后接待过荀派传人宋长荣，吕剧著名演员郎咸芬、李岱江等演出。

宿州大戏院　坐落在宿州市东昌路中段西侧，坐西向东。始建于1974年11月，国家和地方财政共投资人民币三十三万元。占地二千九百六十二平方米，总建筑面积为二千六百二十七点六平方米，钢筋、水泥、砖木混合结构。横跨度二十四米，长三十六米。门前留有小型广场，辟有花坛，前厅宽敞、明亮。厅内四壁挂有当代名人字画；两侧耳房为办公室，右侧有楼梯，有楼座四百七十五个，池座六百八十六个。舞台建筑高大，总宽三十六米，空间高度十七米，深十七米；台口高八米，宽十二米，两侧副台各六平方米；台下乐池五十

平方米。为取得好的音响效果，台板下安置了十八口大缸，作共鸣之用。后台楼三层，计五百四十平方米。一楼为化妆、服装、演员休息室，二楼、三楼为演员宿舍，能接待国家级的艺术表演团体演出。

建院以来，曾先后接待过马金凤、李炳淑、宋长荣等著名演员。目前除演戏曲外，并兼放电影。

巢湖影剧院 坐落于巢湖市城东健康路南。1978 年 12 月 28 日破土动工兴建，1982 年元月建成使用。影剧院主体工程占地二千七百平方米，分门厅、观众厅、乐池、舞台、后台。门厅上下共三层，一、二层为观众休息室，马赛克地面，大理石立柱和墙面，三层为办公室及电影放映机房。观众席分楼座和池座，楼座四百五十四席，池座八百一十九席，共一千二百七十二个座位，座位均为墨绿帆布半软背椅。乐池可供管弦乐队使用。舞台台口高九米，宽十三米，深十五米。两侧副台各宽四米，可供大型戏曲、歌舞演出。后台有化妆室、服装室，楼上为演职员宿舍。可供六十人住宿。1982 年 4 月安庆市黄梅戏二团在此首演。

大英影剧院 位于来安县大英乡所在地西街。1980 年 4 月乡政府财政投资十九万五千元兴建剧院。由门厅(共三层)、观众厅、舞台、演员化妆室、放映室组成，钢筋水泥结构。观众厅设有木制翻板椅九百六十座，楼上设九十座。演员宿舍九间，床位三十张。舞台为镜框式，台口宽十四米，高十点二米，舞台深十点五米。舞台空间高度七米，有天桥，设有副台，占地二十平方米，化妆室五间，占地二十平方米。剧院建筑总面积为二千七百六十平方米，实用面积一千二百六十平方米。

大英影剧院是大英乡文化中心之一，既是影剧院，又是乡文化站的活动场所。基础建设时，大英区委和乡党委动员了街道居民、机关干部、职工自愿参加义务劳动，约五百个工日。剧院建成以后，电影演员斯琴高娃曾到该院作短期演出。

演 出 习 俗

安徽省古老剧种有傩戏、目连戏、徽剧等；年轻的剧种有黄梅戏、庐剧、泗州戏等。各剧种班社的演出性质和场合有所不同，地域和民风土俗也有所区别，形成了各班社的演出习俗，有相似之处，也有不同之点。中华人民共和国成立后，各戏曲剧团经过改革，旧的演出习俗已基本上消除，但也有像傩戏、目连戏等古老剧种，多存在于皖南的偏僻山区，它们的演出习俗，很大部分还保持原貌。现就各剧种的班社，早期遗留的（多半是老艺人的回忆）班规、禁忌、祭台、拆台、开锣，以及庙会、彩钱等，有特殊内容者，立条分述；大同小异者则并条概述之。

班规　安徽省各地方戏的职业班社，在演出、传艺、生活等方面，都有较严格的管理制度，艺人习惯称之为十大班规。各班社的班规内容大同小异。下面选择较完备的皖南花鼓戏班规记述如下：一、尊师爱徒，一师百师，一徒百徒。一经拜师，即为班中视为共有的徒弟。二、自己无师，不能带徒。三、不准忘师卖道，欺师灭祖（指不得与师娘、师嫂、师妹有私情）。四、不准赌博、调戏妇女。五、不准偷窃扒拿。六、不准夜不归宿 。七、不准私自带人进住班社的公共宿舍，不准跑“整洋盘”（指不准向班外人骗吃骗喝，骗取财物）。八、不准拆班打瓜叽（指见异思迁，搭班拆台）。九、不准私结干亲。十、演员合同满期后，班社如欲继续留用，在未订立合同前，箱主需提供伙食。违犯以上条款者，轻者跪公堂；重者由锅师傅（炊事人员）打扁担；严重者罚除六根（轻者破相，重者挑断脚跟筋）。

拆账　班社主要分配制度，叫拆账分成。事先按业务能力议定好每个演、职员的分账底分，把收入扣除各项费用后，按每人底分分配工资。一般是公堂先生（行行能演，本本皆熟，并能说戏者）为十厘；打鼓佬为九厘；领行演员为八厘；其余三、四、五厘不等。

目连戏不作营业性演出，演员们的报酬，主要看落戏人（班头或联系人）与东家商定的情况而定。价钱高时，每本戏每人可得一担（百斤）稻，名角由班主另外多付报酬，以商定时为准。班中戏重者，如饰闻太师的可多分一份工钱。班头除本身分一份工钱外，其衣箱还要分高出演员一到三倍的衣箱费。小村小户请戏收入低时，每人不上一担稻。也有不给工钱只供吃喝费用的，散戏时给几个草鞋费、过渡费、茶水费。

包银　班社请名角参加演出多采用包银制。形式可分以下两种：一、请角包银，一经

议定，无论唱与不唱，唱多唱少，包银均不变动。二、也有以下几种形式，随班死分活值，按份分成的；论场拿固定酬金；论场收入拆账，或论场收入定包银，多增少减；增加正常票价，增值部分归角所有等。

八大“快” 班社在日常语言上的禁忌。主要为鬼、雾、桥 、塔、龙、鼓、梦、牙等八个字，称“八大快”。班社中任何人说到这八个字，必须用行话代替。如鬼改说成为“矮路子”，雾应改说成为“帐子”，桥应改说成为“空子”，塔应改说成为“撅子”，龙应改说成为“海条子”，鼓应改说成为“皮子”，梦应改说成为“黄粱子”，牙应改说成为“彩子”。另有行话，如将死说为土，蹲班房说为坐殿，飞说为顺，下雨说为摆等，约有一百多个，常成为避讳外人交谈时的语言。艺人不慎说出“八大快”，称为“放快”或向外人泄露行语，掌班和师傅便要予以惩罚。轻则骂，重则打。但戏词中涉及此八字者 ，可直呼不忌。

老郎神 艺人敬奉的神祖，也有称为庄王爷。是用一只陈年的拴马桩（必须拴过白马者），刻成为一米左右的人形木雕，中间挖空，后背留有一孔，叫“葬眼”。“安葬”时，形式十分隆重。选择吉日，备鸡、鱼、肉、香、炮、纸等祭品。深夜五更，于僻静之野，将“神”立于八仙桌上，献祭品于前，点燃供香。沿桌以草木灰围成四方院墙三道，名城墙。每道墙均留有城门，城门两边，以石灰撒成两个圆圈，称“城楼”。挑戏班内大属相者（如属虎、属龙者）七人。一人藏桌下，六人各站圆圈内把守城门，其余人皆远远避开，屏声止息，凝神视之。如有人见有某种动物进入三道城墙内，登八仙桌上，顿时灯笼火把通亮，锣鼓鞭炮齐鸣。此时，守门者用灰急将各处城门封住，认为此“神”无路可走，只好自木雕葬眼进入腹内。守在桌下者急用膏药将洞口贴住，将“神”抱到怀中，向后倒地，众人急扶坐桌上，抬到住地，将木雕人供奉在搭好的龙棚内，由掌班领众人磕头祷告。有时安葬未发现什么动物进“城”，天快亮时便将桌子等物抬走，第二天再来。什么时候见有动物赶进木胎内，什么时候才算安葬成功。此后，老郎神便置于大箱内，由大箱负责人管理。演出时供在后台，逢年过节，或演出遇有难事，则请出敬祀一番。某些戏班缺少好演员或无人来聘演出时，则把老郎神吊起鞭打，据说这样班社才能转运。如仍然没有效果，那就要重新安葬，另请新神。

清代各地徽班，多在梨园公所内设殿供神。中为老郎祖师神像，徽号称“九天翼宿星君”，冕旒黄袍。左为财神，右为武猖（五猖）。艺人以行当不同各自崇奉，如生脚文者敬祖师，武者敬猖神，旦脚则敬财神。每逢五月、六月、十一月，由公所主办报赛祭祖师。九月中旬为“九皇会”，不由公所组织，各戏班自行设坛九日。九日内艺人全部斋戒、沐浴、不近酒荤、女色，诵经礼拜。

一些较小的流动班社，无神像，多供黄布条，上书“三圣公老郎神”之位。旁有对联，一为“金枝玉叶梨园子”，一为“龙生凤养帝王家”。艺人说供的是唐明皇，故有此联。还有敬三官爷的，对联写成“天官地官水三官，弟兄三人三圣贤”。有的演员吃三官斋，飞禽走兽的肉全不吃。每逢旧历年，搭龙棚敬神。用松柏枝扎彩门，插龙凤旗，挂彩灯，贴对联。龙棚

内用彩绸、笏板、鸾带、红髯等扎成形象逼真的彩龙。供桌下放一尺用布质做成的虎形道具，神楼内供着明皇、三官、五仙、祖师等神位，中悬天地君亲师的中堂。供桌上贴有寿字，摆设有枣仁、鲜果及猪羊鸡三牲，还有用面做成的象，以寓吉祥。旧俗由旦脚（男坤）昼夜轮流守棚。

每到一新地方唱戏，或每月大拜之日，人人都得参拜。按老板、三花、主要演员、一般演员、龙套列序，对每一股供香都要作揖，对老郎神要三叩首，重复八次，才能恭立一旁。然后，艺人向老板、师傅作揖。平日，一天烧三遍香，有些虔诚艺人，每上场前都拜上一次，祈求把戏唱好，不出差错。

祭台　又称破台。每在新台筑成，或于新台演出，或遇白虎台（舞台前大后小或台口向西），均需祭台。

泗州戏班社过去在祭台时，由经纪人（戏头）事先备置一只活公鸡，留待首场演出之前祭台。祭时，由一名男演员扮成武士，上台杂耍一通，做出各式各样的身段。然后用嘴将鸡头咬掉，急忙将鸡血洒遍舞台四周，意在驱邪避难，预祝演出如意平安。祭台用过的公鸡，鸡头给领班人吃，因他是一班之首。丑脚吃鸡爪子，因他能够刨钱。花旦吃鸡膀子，意在能扇得开，演出活跃跑红。鸡身由全班人员共吃，希望大家能齐心合力，苦乐同享。

其他剧种班社，有的由管大箱的持鸡，另由两演员一扮财神赵公明，一扮小鬼。在洒鸡血时，管大箱的在前面洒，赵持刀追小鬼于后。围台转三圈，赵一刀砍下，扮鬼者假装倒地而死。以寓邪祟驱除，财神获胜。在城市剧场演出时，还有将鸡头斩下，用红绫包裹，置于碗底敲一小孔的瓷碗内，用钉扣钉于舞台正中墙的上端。

江南的徽班和京班，首先燃放鞭炮，以锣鼓打闹台，武行演员扮五猖神，登台表演，口唱曲牌，手持钢叉舞蹈（早期，徽班的五猖神还必须扮演人从五猖庙披兽皮出发，一路炮竹送到台上），有的还增加有追煞星的活动。台前置香烛纸马五副，由戏班检场人滴公鸡血于黄表纸上。五猖神边舞并以钢叉猛插纸马，再以火将纸马焚化。五猖表演约二、三十分钟，最后亮相下台。据老艺人说，此习惯由目连戏起猖、祭猖中来，早年，徽班艺人多兼唱目连戏。破台后，一般首演夫子（关公）戏压台以避邪。

洪山戏祭台，由主持人头扎红巾，身着红衣，手执神刀。先在自己左膀上划破皮肉，取盐涂于刀上，在台前台后转一圆圈，再将公鸡头咬下。咬鸡前念：“花花绿绿一只鸡，头顶红冠脚踩泥，昆仑山上生的蛋，火焰山下抱（孵）的鸡。一窝生下十个蛋，抱出雌雄五对鸡。一对飞到天宫里，玉皇收下作金鸡。二对飞到地府里，阎王收下作神鸡。三对飞到西湖里，耿七公收下作獐鸡。四对飞到高山上，土地收下作野鸡。只有五对飞不动，落到人间作草鸡。”唱罢，主祭人与后台老板对白。老板问：“喂，你是干什么的？”主祭人答：“祭灵台的”。老板问：“怎么说？”主祭人答：“大祭灵台咬头，小祭灵台咬冠。”老板高声嚷：“好！响起锣鼓！”接着用鸡血洒台一周。同时，用铁链子将台柱子锁起来，用菜刀斩舞台上第一块台板。

目连戏祭台，是在相传下来的指定地点（称台基）安置一个用竹及色纸扎起来的神像（纸兵），内藏符咒，咒文为“九六应元雷声普化天尊”。干竹下端剖分四岔，插入地下，可以用手拔出。竹岔内放一碗菜油，用灯草点燃，并供以香烛、酒菜、小三牲，命专人看守。演戏前，由戏班主率领演员，开好脸谱，会同地方会首、礼乐人员，至台基前，会首交公鸡一只，领班咬断鸡头，血洒纸兵上，然后叩拜祝告。祭毕，演员等穿好服装，戴好盔头，手持各种道具，由领班挥手鸣炮巡游。

南陵县目连戏戏台，是用芦苇围成方桌大小的圆圈，下圆上尖，中立活竹标杆，杆长一丈五、六尺，上留竹梢枝叶，顶端绑扎纸钱。此神台外再以芦苇围护，神台内供五猖神牌位，用五色纸制成，竹篾为骨插土中，黄色居中，东青、西白、南红、北黑。每牌位前供有祭品，祭祀仪式如前。艺人称此仪式叫搀佐（禅祖）。

木偶目连戏祭坛与南陵目连戏祭台同。

启台　目连戏演出习俗。五猖巡游未回舞台时，启台负责人请五位扮好五岳神者登台排坐。五岳神头上各戴平天冠，身穿各色蟒袍。当五猖巡游归来，献演棍叉技艺后，马夫引五猖（皆骑竹马）上台跑马。由一马一夫，逐增至五马五夫。跑法有一条龙、三岔花、走四门、五梅花、跑八路等。跑毕，五猖排列下场门，五马夫排立上场门。启台主持人走到台中，持活公鸡一只，在锣鼓声中口唱：“此鸡不是凡家鸡，乃是西天王母娘娘报晓鸡……”唱一句拔一把鸡毛撒向四方。唱完，砍下鸡头，进后台祭老龙王（老郎神）及五猖神牌位。台上人等皆随之同下，即开演。

木偶目连戏从出门神到钟馗扫台，共四十八出。《开殿》演三次，以示鬼瘟难逐，演到第三次时祭台（称“祭中堂”），仪式与目连戏祭台同。由钟馗挑起布围，地方东家早摆好香烛祭品，趋前跪拜，请求祖宗及地方诸神协力驱邪。祭时也是洒鸡血，拔鸡毛，念咒语，祭完，放下布围，继续演出。

起五猖　目连戏演出习俗，又称化马进香。猖神，有称猖鬼，由五演员分戴马、牛、虎、猪、羊头盔，脸上开相应的脸谱扮成；也有扮成红、黄、蓝、白、黑五色鬼脸者。上身穿各色马褂，下身腿部护有靠甲。五人各跨竹扎布围彩绘的马灯，内燃火烛，手执马鞭。猖头手拿五根写有金、木、水、火、土的桃木牌，其余四猖各手执钢叉。五猖前后各有护卫，一擎旗，一撑伞。护卫头裹红布，扎七星额子，身穿马甲，前后绣有“兵”或“勇”字。艺人在前，共同组成巡游队。前为鸣炮放铳、执火把和锣鼓乐队人员；中为飞叉舞棍献技者；后面为五猖神。队之最前有一人扮掌头牌，身穿黑衣，头戴纸扎之五荷冠，右手拿一上书有“小鬼”两字的纸牌，左手持铁链，边走边抖，哗哗声制造阴森气氛。另四人扮小差，穿红衣，持竹节鞭，随掌头牌人之后。领祭人祭台毕，挥手巡游。此时，铳、炮齐鸣，直向指定之驱鬼地前行。“鬼”由班主装扮，黑夜中不出声，另有一人紧随后，作为与巡游队的联系。众人在阴森气氛中疾走。赶到村界处（指定之地，不许越界入别村，以免发生纠纷），急脱去衣服，帽子仍戴

在头上，洗脸速离开。众人赶来，将扮鬼人脱下衣物或烧毁，或捆束带回。

收台　南陵县目连戏演出习俗。戏唱完后，扮钟馗演员和班社戏师，一同登台。戏师手捧稻谷，一把把撒向台下，钟馗随声念："唐王不中状元科，触死金阶怒气多。手执钢鞭青铜剑，斩尽天下鬼妖魔，我乃钟馗，八殿有信，接某家前去，收台即行。"管戏师念："开金口，露银牙，多收二十里妖魔鬼怪。家家清净，人人平安，永保弟子万载太平。"钟馗接念："东方甲乙木，西方庚辛金，南方丙丁火，北方戊己土。左青龙，右白虎，台前台后，台左台右；祖前祖后，祖左祖右；村前村后，村左村右，一起收拾干干净净。今日天气晴和，跨上markup驴，走也走也。"此后，始散戏。

拆神台　目连戏演出习俗，又称免殂。戏演完，由当地接班社的管事人，举行拆台仪式。他对台高声念："宝舍连天广，会立降吉祥。今有受神弟子了还心愿，敬送诸位神祇随来随去，不得留连。诸位跨马套鞍，有坛归坛，有庙归庙。无坛无庙，各归龙宫宝殿。奉送一句，保佑全村万年安康。"念毕，指挥众人焚烧芦苇、纸马、牌位，拆去大标杆。若是临时搭的台，也随即同时拆掉。

木偶目连戏演完，天色微明，由钟馗挑去布围（俗名"抽台板"）。早饭后，东家支付演出费。由班主带领东家，不带香烛不鸣炮，携三牲到老台基再次祭祀。仍由班主念倒坛书，东家跪听。念毕，班主吹灭油灯，烧去牌位，不打招呼，转身即离去。东家不理睬，也自回家。此又称为"倒坛"。

花台　桐城一带演目连戏的习俗。每年秋收后，由里甲筹资，"搭'花台'，唱目连"，庆丰收，酬神愿，祈求来年丰收。

花台造型，宏大壮观。多依山就地筑基，台面约十平方米，分上（神）、中（人）、下（鬼）三层，可按剧情需要和角色性质分层或多层演出。台高数丈，台前沿扎成多脚牌坊式，以彩纸糊成，上绘图案及《目连救母》戏中有关场面的故事画。内燃蜡烛三百六十五支，闰年相应增加，意寓日日平安。演出时，光透九霄，遥望如火树万株，故称"花台"。目连戏一般演出七日，日夜演出，白天多唱"平台"（指徽剧），晚上唱"正戏"（指目连戏）。

破箱口　凡新置戏箱，使用前需撵祟娘。由一人化妆王灵官，咬掉鸡头，鸡血洒遍舞台各处，并将鸡头装在打孔的碗内。钉在舞台正中后壁上。然后敲锣打鼓，放把子炮。由另一人扮武神将，一手提刀，一手提死鸡，作追赶状，称撵祟婆。意图吉利，百无禁忌。平时，如有小孩撒尿在衣箱上，也用此法破之。

坐箱　演员在后台不得乱坐衣箱，习惯上规定为生行可坐大衣箱，旦行仅能坐靴箱。惟有丑行，大小衣箱、盔箱均可坐。不依规定乱坐者请出老郎菩萨，由班主主持惩罚。

迎喜神　淮北一带有些戏班 的习俗。农历正月初一早晨，司鼓带领打击乐队人员，向皇历中确定的喜神方向，悄悄而行。只要遇到活的动物，如猪、狗、兔等，便算迎到了喜神。立即燃放鞭炮，打锣鼓，吹唢呐，点燃灯笼火把而归。此时，家里早已备好喜神牌位，人

群进门，即焚香叩头，庆贺一年财源旺盛。如途中遇不到动物则不回，遇人更好。据说所遇之人，将因戏班迎喜神而倒霉。

徽班演出十程序 开演前，武场先打第一遍闹台，称"闹花头"。第二为打台，即武行表演各种筋斗和特技。第三跳八仙，演员化妆成八仙，表演八仙过海时的各种技艺。第四是三跳，即跳魁星、跳加官、跳财神。第五是副末报戏文。第六是演出三折戏：《百忍图》、《文王访贤》、《百仙求寿》。第七是打第二遍闹台，奏〔水龙吟〕。第八唱正本戏一本，如《碧桃花》等。第九为后找，就是再加演一出折子戏，酬谢观众。第十是状元拜堂，由小生和花旦，身穿官服，头戴凤冠出场，一拜天地，二拜父母，三拜夫妻，最后向观众行礼。演出至此结束。

三出头、送邀台 徽班演会戏，先演敬神戏。演毕，会首们（请戏的东家）要作礼仪性的参神活动。结束，需演三出头（戏）。一出是给所有会首演加官戏；一出是唱《六国封相》中某些唱段（竹笛伴奏唱昆腔）；一出是唢呐吹奏，演员卸去唱加官戏时戴的面具和髯口，举行大拜堂，俗称"抹掉胡子拜天地"。此后，会首们送来邀台酒、肉、馍、封子钱、加官封子钱等，称"送邀台"。

贵池傩戏，演到午夜休息，由年首（每年主办演出的族长）办夜餐招待，也叫"邀台"，饭后继续演出。"邀台"一般是把熟豆腐、酸菜、猪肉各一碗，放入小铁耳锅内，称"一品锅"，取一品吉祥之意。另备酒一壶和米饭。酒完吃饭，不加添酒。个别氏族吃斋粥，以五香干、豆角、肉丁和米煮粥，演员和观众共吃，说是吃了可以消灾纳福。

开脸 化妆也有习俗规定，如三花（丑脚）不动笔开脸，其余演员也不许化妆。三花开笔前，还蘸墨在墙上写一个三个刀字组成的"刕"字。写一刀字时口念"一点状元"，再写念"二点榜眼"，再写念"三点探花，连中三元"。然后在脸上画好"豆腐块"，向神案叩头，其他演员这时才开始化妆。还有的班社规定旦脚不能拿主笔（红色笔），老生只能抹点红等。除开脸外，余如用水，上台旦脚先用，下台生脚先用；服装穿好则只能半倚，不许全坐等。

目连戏则为扮大花脸、小花脸的先乘梯上台（目连戏多临时搭台，木梯登台），旦脚居后。其化妆程序为先由扮大花脸演员，用蒸好的水粉化妆品，蘸笔在摊簟上（后台围子）写"天下太平"四字，后由扮小花脸、旦脚等演员逐一书写。如写不好字，则画圈圈代替。写毕开始化妆。其所用化妆之银朱、黑、白三支笔，插在装满米的碗里。红笔居中。

前场 舞台的前台管事，又称检场子的。他必须熟悉剧情，配合得当，如某戏某角色要下跪，他必须不误时机地撂上垫子，要坐则摆好椅子。如需放烟火，事先要准备好，及时将烟火放出。烟火长短、急缓、浓淡，均须与剧情吻合，否则就叫误场，要受到老板训斥或扣发戏金。

后场 后台管事，主要管派戏。如某人与某人配戏，某人在先，某人在后，某人与某人性情是否相合，某人与某人声音是否合弦等。他必须考虑周到，分派合理。还有每天号

戏码，规定戏中各角色，穿、戴、道具，他都要事先准备和通知各负责人，以做到有条不紊。

戏帽子　皖南花鼓戏戏班与京班或徽班合班演出时的演出习俗。首由头首（领班）在锣鼓声中烧黄表纸，放炮竹。接着由演员出场唱"吹腔"唱段。然后出三星（福星抱娃娃，禄星执朝笏，寿星拄拐杖），出三跳（跳魁星、跳财神、跳加官），再进入正式演出。先由京班或徽班演一、两出折子戏，再由皖南花鼓戏班演出。艺人称正式演出前的一些活动叫"戏帽子"。

拜台　徽州一带演出习俗。乡村戏班进村演出，要敲锣打鼓、鞭炮齐鸣。由班主领队，一拜当地族长，二拜当地厅堂（土绅宅院和宗族的祠堂），三是在台上点一对蜡烛，演员全体，向台下观众，双手抱拳，再鞠躬三次，名曰"拜台"。不如此便会招来想象不到的麻烦。

点戏　徽戏开场前，在跳加官时，由跳加官的演员持戏码本和朱砂笔，请东家和当地头面人物点戏。点毕，前台吹"三不出"（状如喇叭的长号筒，只发高低声），放铳，击鼓敲锣，为第一通。继再吹再擂，至三通时敲打时间最长。然后紧锣密鼓打闹台，才开演。不打三通，不许演出，艺人称为"三不出"（出场），此乐器长号筒也以此而命名。

庙戏　又叫会戏，酬神演出的总称。明清以来，江南各地，每逢迎神赛会，由值年会首，邀请外地大戏班（当地称昆、徽、京戏为大戏，黄梅、花鼓戏等为小戏）唱戏，称唱庙戏。地方小戏，初不许入庙登台，只能在庙外搭台演唱。后黄梅戏和花鼓戏与京、徽合班演出后，才准许演出。此种合班，当地人称"二棚子"，有称"四平带折"，或"乱弹班"、"风绞雪"者。演出时先由京、徽班唱开台戏，后再由地方小戏演出。

庙戏有多种，农历正月十五唱元宵节戏。二月二日土地会唱社公戏。二月、六月、九月三个月的十九日，唱观音会戏。三月十九日唱插花娘娘会戏，祈求孩子种牛痘，平安过花。五月十三日唱关帝会戏。五月十八日、七月十二日唱城隍会戏。八月中秋，唱五猖会戏。各地习俗不同，会期大同小异。还有一些是一个地方特有的会戏，如南陵县弋江，每年四月十五日兴火神会，六月二十九有打青苗会，三月三日，因该县圩田多，有堰公菩萨会等。另外，有些地方为纪念某个人物而举行赛会，如正月十五日，芜湖县之陶兴圩，为纪念某和尚化缘建桥，方便行人，定期集会，以感其恩泽；五月间，黄山松谷庵地区，为松谷祖师唱祖师会戏；太平县仙源、甘棠等地，于十二月二十四日，为纪念唐将张巡，唱车公会戏（传说张巡曾造大车破敌，群众称为"车公菩萨"，附近各地皆建有车公庙）。

各种会戏视宗族人丁及富庶情况，定为一年、或三年、或五年、或十年请戏一次。南陵县大姓公堂许愿，还有多到六十年唱一次目连戏者。每次有三夜两日唱五本戏的，有四夜三日唱七本戏的，也有个别大户，十日十夜唱二十本戏的。

愿戏　一村一族的集体或个人，曾向神许愿演戏酬神，邀班唱戏称为"唱愿戏"。由邀班人于本村竖一高杆，戏班人见杆即主动上村联系。路人见杆，也知有戏可看。如许愿人有请不起戏班者，则借富人唱愿戏时出资少许，于演出两场戏后，把台上木板翻过来一

块，算是搭了新台，再唱便是他还愿的戏，称“翻板”。

青苗戏 秧苗长齐，乡绅会首们筹资唱戏酬神，祈求秋后丰收。发生干旱虫害时，也有请唱地火戏者。皖西南一带民间护林组织称“禁”，以宗族或自然村形成。每年春分前后，各地禁首，邀戏班唱戏，张贴禁约，用红纸写好贴在戏台口，戏唱完即生效，违者罚款。各地先后演出，持续至春耕大忙时始结束。

赌戏 乡镇逢会，聚赌人邀戏班唱戏，以招徕赌徒。露天设场，抽头分给戏班。多请地方小戏，从日落唱到第二天日出。

罚戏 违犯当地乡规村约，如砍伐他人山林、私自赌博等，被罚出款演戏或请酒。

堂戏 艺人被临时邀入私宅或公堂唱戏称唱堂戏。地方有红、白喜事，老人寿诞等，亦请艺人到家中唱，演出人数很少。

贺新房 岳西高腔流行区习俗。乡人结婚，艺人不化妆，随贺喜宾客一道，敲锣打鼓行至主人家。主人鸣炮相迎。艺人立于大门外唱《观门楼》唱段，进屋过中厅时唱《过府》唱段，在后堂轩落坐时唱《坐场》，奉过茶烟后再进新房。新屋紧闭，艺人于门外唱吉祥小曲，有的东家还请歌手于房内对歌。内容既有当地流行的民歌，也有即兴编就的喜庆曲词。走进新房后，艺人围鼓清唱。先唱《闹绣》、《花烛》、《贺新房》、《撒帐》(唱时，艺人将花生撒到帐内和四方)等喜曲。后接唱《成婚》、《团圆》、《许愿》、《挂幡》、《赴考》等单折戏。以《点元》收尾，但不许唱《送子》。如有人家盖新屋，岳西高腔艺人亦前往祝贺讨赏。先唱《鲁班贺屋》或《包拯贺屋》，继选唱《修造》、《九世同居》、《赐福》、《进宝》、《财神下界》、《郭子仪上朝》等。也可唱一些有关吉祥如意、福禄寿喜等内容的唱段，最后以《张九思还乡》结束。

送子 婚后三年未生育者，乡邻友好相约为其送子。由主人择定吉日，约艺人先以一升米粉，做成米面娃娃，外着童装，称“麟儿”。送子日，二艺人分扮观音、土地，另二人穿狮子皮扮麒麟。观音怀抱麟儿，坐麒麟背上，敲锣打鼓，送入主人家。主人鸣炮迎接。请观音抱子坐于方桌之上，观音唱《观音送子》戏段。一面唱，一面将麟儿交土地转赐于主人。接子之妇，将米娃蒸吃，据说可生子。此岳西习俗，由高腔艺人装扮。

泗州戏在富人生子后，送戏庆贺，为新生儿送银锁，唱《扣娃娃》，求赏钱。

洪山戏艺人，头扎青布，上身穿老年人的寿衣(老人为死时预备的葬服)，下身穿裙子。左手持扁圆形小鼓，右手有节奏地敲击，边敲边跳。或前走后退，或左右转圈。停时念：“某某某是行善之家，积德无量，求送子娘娘大发慈悲，早赐金童，来日定塑金身。”另一演员在旁插吉利话，班头将大扫帚扔出门外，命女主人去抢，得扫帚把者生男。然后锣鼓齐鸣，班主高喊：“金童降某府，报喜!”主人发赏钱。

南陵县目连戏演到《挂号》一出后，剧中扮送子娘娘的手抱布娃娃，应无子嗣人家送子。由锣鼓敲至东家，交布娃娃后，仍由锣鼓敲打送回舞台。

吃斑鸠 过去，淮北的道情班、梆子戏班，在乡下演唱，增添衣箱无力，常由戏主出

面备酒，邀请四乡绅董、财主等头面人物。席间，由戏班或清唱，或演戏，演完，由那些被请的人捐款资助，艺人称为“吃斑鸠”。

彩钱 各戏班皆有以打彩、讨苦彩、插花彩等方式讨取赏钱的习俗。

打彩：演出时插入打彩节目，通常是由当家花旦和丑旦，先后上台。手执扇子，口唱彩调，即兴表演，逗乐讨好。在达到高潮时，观众即往台上抛丢彩钱。有时，观众有意向演员身上砸，演员则以扇遮脸，以防打伤。

讨苦彩：在唱悲剧时，最感人处，演员卖力演唱，观众主动掏钱抛于演员身旁，或放在班主事先放在台边的竹篮里。

插花彩：演员唱做卖力，观众上台，以钱插进扮演人的相貂或衣帽间，以示奖赏。

挂银牌 观众对优秀演员的一种奖赏。淮北梆子戏、曲剧、泗州戏、花鼓戏、道情戏等班社的主要演员，技艺超群而又表演卖力者，观众赠银牌以奖励。牌为银薄片铸成，长约三十公分，上大下小，状如倒置之葫芦。牌面有花纹，上拴彩绸，下悬黄穗。多由群众集资或乡绅购置。挂银牌仪式在舞台举行。敲锣打鼓，吹奏唢呐，鸣放鞭炮。由出资者或代表人当众授于演员。江南徽班称为“进喜”。以纸质金、银牌插于演员鬓脚，演毕，演员拿此牌领赏。散戏时，全体演员不卸妆，列台口送客。正生手执宝剑，在台上舞三圈，向台下观众敬拜。并念：“一门三进士，福禄寿康泰。”众演员齐念：“平安吉庆。”在唢呐吹奏声中，把戏台台板抽出一块，竖起来表示戏到此结束。

跳加官 旧时演戏开场时的一种讨赏的舞蹈形式。徽班和京戏班，早期在农村集镇演出时，正戏前先跳魁星、跳财神、跳加官，后简化为只跳加官。跳加官由一演员扮天官，脸戴面具，身穿蟒袍，手执笏板，身藏红布条数幅，分书“天官赐福”、“一品当朝”、“加官进禄”、“五谷丰登”等吉利文字。演员在锣鼓声中舞上，作各种舞蹈身段，每舞若干动作后，随着身体旋转，抽出红布条幅，逐一向观众展示，以示祝福。或于展示布条时，班主立一旁高叫：“为某某某先生加官！”如遇太太和小姐赏钱，还要由旦行演员着红帔，戴凤冠，套面具，跳女加官，也同样由班主呼赏钱人姓名为其加官。

早期徽班跳加官形式较复杂，由生、旦各一人表演。生戴纱帽，着官衣，戴面具，手执朝笏板。旦戴面具，穿红帔，藏红布条。上场绕行一周，生、旦分念：“天有道风调雨顺，地有道五谷丰登，家有道子孝孙贤，国有道国泰民安。”后场出福禄寿三星，齐唱《万福来朝》神腔，福星念：“王子去求仙。”寿星念：“丹成入九天。”禄星念：“洞中方七日。”众合念：“世上几千年。”东家点戏后，接跳八仙。由扮八仙演员分由后台上场，先舞蹈一番，再拜观众。此时，正生加官致词：某某先生今年加官！某某先生明年加官！旦行演员同时展示红布条幅。被点名加官人要付给赏钱。接着演出《八仙祝寿》。退场后正戏开始。

另外还有几种跳加官形式。

跳凤冠：洪山戏在正戏演出前，由女演员着戏服，右手持云帚，左手托凤冠，在锣鼓声

中出场，走圆场后立于台口，将云帚甩搭左腕，凤冠高举，向观众行礼，并为某某小姐和太太祝福。退场后始演出。

落地女加官：淮北一带流行，在结婚时，花轿刚落地，女加官演员拦轿献匾。匾为红纸上写“小登科福禄满堂”。此时，男家赏加官封子，此赏钱较平时演出加官要高很多。

送丧加官：富庶人家办丧事，唱老丧戏。出殡时，戏班人员扮八仙送殡。棺刚落地，由扮曹国舅的演员，戴假面，拦棺跳加官。加官条幅写“乘鹤升仙”。加官封子约为戏价的一半。

送行加官：某官员调任荣升，由当地人组织送行。戏班演员穿戏服，在闹市街头，迎接跳加官，并献匾，匾以红纸金字写“禄位高升”，可得重赏。

双加官：某人得官荣归故里，戏班赶去，到他家中跳加官。先为其父母跳加官“教子成名”，再为其本人跳加官“衣锦荣归”。得双封子。

跳财神　戏曲艺人讨赏的一种形式。庐剧为一演员以金粉饰脸，头戴官帽，身穿蟒袍，扮成财神赵公明。手持一金箔糊成的特大元宝，在锣鼓〔水底鱼〕曲牌声中上台，将元宝放在桌案上，再向左右台口，以虚拟动作抓元宝，撩起蟒袍兜住，随锣鼓点又将兜的元宝倒出，如是反复多次，退场。

洪山戏为五人，称五路财神，皆戏服。各手持簸箩，内置纸做的金银元宝若干锭。箩口贴一张红纸条，上写“招财进宝”。锣鼓打〔一字锣〕，五人皆单脚一步一跳，渐入高潮时，锣鼓敲〔急急风〕，五人串花场，转大圈，跑圆场。锣鼓声停，舞者将元宝丢于地下，观者抢去，主人赏喜钱。

淮北一带农村班社，于农历年三十（除夕），两人分扮文武财神，手持纸元宝，到富裕人家门前，口喊：“元宝到家，恭喜发财！”东家赠红纸包，全班均分。一般每人约可分到七、八百铜板。也有扮武财神和闻太师的，也有在春节年初一送财神的。

开财门　皖北一带，群众祈神求福，祛灾避难，招魂驱邪，送葬免灾等迷信活动，多请泗州戏、淮北花鼓戏、端公戏的旦脚演员，为他们开财门。做法是由一演员头扎黄表纸箭，身穿妇女蓝色衣服，腰系大红八幅罗裙。手执狗皮九环鼓，边敲边舞边唱，做出许多复杂身段。最后，展露胸怀，用刀将自己胸划一个十字，直至见血，认为便能驱鬼避邪。邀请者付给赏钱。

取水　端公戏招徕观众的一种方式。淮河沿岸，祈神驱邪多请端公戏演出。请者先设香案，称“铺坛”。写吉祥对联：“喜乐天堂增福寿，庆贺宅神保平安”之类。端公身穿演出服装，手捧香盘，上置水碗。带领班中人员，由村中熟悉路径者领带，到离村四、五华里以外的水井处，汲水置碗内。回村将水置香案上，焚香洒水，祈求平安，唱〔散花调〕，一唱众和。后即开始演戏。

派戏　贵池傩戏组织演出的一种形式。由各氏族按房头选派男丁（女的不许演戏。

各氏族男性皆有演傩戏的义务，选入傩戏的嚎啕神会后，经过训练、选拔，有演出才能者皆留在会内，作为每年分派的对象），分配好担任的角色和文武场面。人丁旺盛者，由一个房头单独负担整个演出；人少者把傩戏分成若干出，几个房头分担固定出数，联合演出。

迎送傩神　傩戏的面具（俗称“脸子”）被视为傩神。每年正月搬演傩戏启用“脸子”时，都要举行隆重的迎、送傩神活动。正月初六夜晚，由年首（傩戏演出的主持人）派两人悄悄去祠堂，将装“脸子”的箱子“偷”下来（意为是不惊动列祖列宗），送到傩神庙或社公庙的神台上。第二天（即农历正月初七）一早，开箱将“脸子”搬出，由长辈用生布（未用过的新布）沾上檀香或柏枝浸泡的清水揩拭（俗称“开脸子”），然后用木棒撑起“脸子”插在箱子上（有些氏族，则插精工雕制、塔式三层、金龙盘柱的“龙亭”上）。由四人抬着，年首在前，旗、锣、铳（土炮）、伞开道。一路烧纸燃香、鸣放鞭炮（盛世还舞龙灯、走马灯和抬阁），将“脸子”迎到祠堂，摆在“龙案”（供桌）上，谓之“迎神下架”。当晚，演出开始。

各氏族一般演两夜，即正月初七、十五两夜，也有在初七、初九、十一、十三、十五演出四夜到五夜者，个别氏族房头者多，有连演九天者。正月十五日是最后一晚的演出，清晨，有盛大的朝青山庙活动，晚正戏演过吃夜餐后，奉行酬神仪式的《新年斋》或《问土地》。然后烧香、纸，放鞭炮，敲锣打鼓送神。送神诗为：“一年兴一年，买马置庄田，合门齐发迹，富贵永绵绵。”就将“脸子”装箱，恭送到祠堂神台上，谓之“送神上架”。

傩面摆位　傩戏演出前，脸子由傩神庙送回祠堂仍有一定仪式。在祠堂大厅内，用三张方桌拼成品字形。前面再放一张条桌作香案（俗称“龙案”），点燃香烛。“脸子”送到祠堂门口，有一人念：“请二郎戏神进门安位。”然后由另一人，一一将“脸子”按呼名分四排，每排七块摆在祠堂的神位上。其排列次序一般为：第一排为老丞士、范杞良、包丞相、二郎圣帝、狄将军、老丞相、小姑娘娘。第二排为刘文龙、先生、务官老回子、皇帝、巡郎二回子、回婆婆、姑姑。第三排为章文显、小回子、老和尚、云神公、铁斗山、吉婆婆、嫂嫂。第四排为宋中、江西辫子、前背老郎、社司、后背老郎、三回子、梅香。“脸子”摆好位后，祭祀一番，才能戴上演出。

请神　贵池傩戏演出习俗，又叫“请阳神”。仪式在演出中间进行，各氏族有所不同。有的在专门请神节目读吉祥词《新年斋》时请神；有的放在正戏《孟姜女》的《朝庙》一场时请神。仪式为年首念“请神簿”，请天上、地上、人间、艺术诸神。天上之神有如来、观音、太上老君等大小神祇，以及掌管农事的田公地母、开花童子、结实郎君和二十四气、三十六候、春夏秋冬降福使者等神；地上之神有府、县城隍、社公、土地、五猖神及各庙的庙神、各桥梁使者，宅基、坟墓、风水之神，灶王爷、东厨司命之神等；人间之神有关云长、包公、杨四郎、昭明太子（文孝菩萨）等；艺术之神除嚎啕耍戏之神外，有戏文中的人物（如银花小姐、梅花小姐），脚色行当（即一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小生、八贴旦）之神。最后还请儒释道三教众位神祇。读请神文告时，年首烧香、敬酒。

朝庙　贵池傩戏演出习俗。农历正月十五日是傩戏最后演出的一天。早饭后，各傩

戏神会要集中到青山庙(明代建立,内设文孝祠,供奉昭明太子)朝庙,仪式十分隆重。各傩戏神会仪仗争奇斗艳,各具特色,按次序列队前往。前为四面大开锣和四块“肃静”“回避”的虎头牌。接着是彩旗队,有红、绿、蓝数十面大旗。紧随着是细乐锣鼓,有锣、鼓、钟、钵、箫、笛等乐器,奏〔什样锦〕、〔小桃红〕等曲。再后是銮驾队,有锡制的刀、斧、锏、锤等十八般武器,列成双行。后又是细乐锣鼓,再后跟十二个男童组成的提炉队,香烟缭绕,引导着供奉傩神(脸子)的“龙亭”,由赤足着草鞋男童抬行,一人持五色伞在前,数人旁扶轿杆。族长乡绅村民随后。至青山庙,鼓锣鞭炮齐鸣,抬“龙亭”者上下颠动,“伞孩儿”举伞起舞。各傩神会返村后继续演出,直到天亮,才算一年傩戏演出活动结束。

新年斋　贵池傩戏演出习俗。正月十五日是傩戏最后一晚的演出,正戏演过,吃过邀台酒饭,继续酬神仪式性的演出,或《新年斋》,或《问土地》,或《问社公》。互相对答吉祥词。

《新年斋》由三人或多人戴和尚面具,摹拟寺庙和尚拜忏时念经模样,拜请上天诸天神保佑全村老少平安。

《问土地》由一人戴土地面具,与年首问答。年首问:“你是何方寿星?”土地答:“咱不是寿星神,咱是本方土地。保佑你全家平安。”接着再问答,保佑一方人丁平安、五谷丰收等吉利词。

还有《问社公》,是由一人扮社公上场,众社户于幕后答对。社公要好酒喝。喝酒念:“我把酒儿滴一滴,家家户户有余积;我把酒儿流一流,家家户户造起前厅与后楼。”以下祝愿六畜兴旺、五谷丰登、求名求利等等。

供粑　贵池傩戏演出时的一种供品。傩戏演出前,家家户户都用上等糯米粉,用粑托(木模)掠成各种形状蒸熟。粑托用木雕成不同图案,如鲤鱼跳龙门、麒麟送子、天官赐福、寿桃等共十二种模形。正月初七将傩神(脸子)迎进祠堂后,各家各户都送供品和供粑到祠堂敬神。供品有鸡鸭鱼肉等,供粑则由大到小,堆集成像宝塔一样,粑顶插纸花。祭过傩神以后,供粑留下,其他供品各自端回家。在傩戏演出期间,凡来村看傩戏或走亲访友的亲戚客人,散戏临走时,各家都赠送客人供粑,以示吉祥消灾。

傩神庙　贵池县傩戏流行地区,各大村庄都设有傩神庙。有的地方设有庙屋,有的地方只是在村口竖一石碑,上刻“本境嚎啕耍戏之神位”,石碑旁置有石桌石凳作香案。有庙屋者设置和仅设石碑者一样。也有设社公庙者,是建在村落进出口要道(俗称水口)处。庙内供奉牌位,上写“某某村社令之神位”。

除尘忌荤　目连戏演出习俗。演出目连戏前,全村人家早数日即清扫各处,家家锅碗洗刷干净,不留荤腥痕迹。戏班挨户张贴三寸见方的黄表纸。纸的上端横写“目连神愿”,中间直写“虔诚斋戒”,两旁写“某月某日起”,“某月某日止”。戏演到刘氏打狗开荤时,各村户方可动荤。请还愿戏的主持人或东家不受此限制。

打猖　休宁县演出目连戏习俗。休宁海阳镇、万安镇等地，在演目连戏以前，都有为五猖神破光(重涂金身)活动。海阳镇为农历五月初一日，万安镇为九月十三日。是日，举行打猖会。戏班人员化妆成各式猖神，周围各村纷纷前来助猖。有的画成鬼脸，称“花猖”；有的手执各种猎器，身背虎、兔各类兽皮，称“猎猖”；有的骑马做马术表演，称“马猖”。民间杂耍艺人，此时亦来凑趣。由五猖庙集中出发，上午沿街绕行，下午回庙绕坛一周，请猖神入位。以神坛为中心，各类人员绕行表演，称为“跳坛”。至晚演出，一般演三天三夜。无事，演员要到五猖庙谢神；若出了事，则要谢罪。由班社备三到五样供品，演员手执柱香，班主领头，三叩六拜，口念：“弟子不慎，戏台有误，请神主大发慈悲。”班主或师傅又教导众艺人一番，然再带回供品，大家分食。

闻太师驱邪　南陵县目连戏演出习俗。目连戏演到《赶散》一场后，由扮闻太师的演员，率领扮二神将演员两人，绕圩堤(该地多是沿长江岸边的圩田)一周。如一天跑不完全圩，第二天再跑。由唢呐、锣鼓簇拥。走到圩口时，便停下高声念：“吾神坐圩埂，埂坚如铁凝。千年多吉庆，万代保太平。吾神来到铁圩埂上，圩如生铁。来到此地，倘有一切不正的邪神怨气，吾神金鞭一举，清净赶散，远去他方。永保合圩子弟，家门清净，人员平安，男增百福，女纳千祥，田禾茂盛，五谷满仓。吾神去后，永保合圩万载太平。众神将，驾起祥云！”二神将遂应“遵法令！”接着再往前跑。跑圩埂时，忌讲开、裂、口、散、倒等字，意在求堤牢固、免受水灾。

如应邀到农户家，闻太师则绕宅一周，念词改为“天门重重开，奉旨下凡来。吾神到此地，福寿满门来。吾神来到受神弟子家中，福地打坐，倘有一切不正邪神怨气，吾神金鞭一举，清净赶散于目连会下。转保弟子家门清净，人口平安，男增百福，女纳千祥，田禾茂盛，六畜兴旺。老者增福加寿，少者添喜添丁。财门大开，祸门紧闭。祸从流水去，福自满门来。一年十二月，月月保平安。一日十二时，时时都吉庆。吾神去后，永保阖家子弟万载太平。众神将！”二神将应“有！”闻太师接念：“驾起祥云！”二神将应：“领法令！”到此结束。家人在接闻太师时，要小心伺候、扶护，切忌跌绊，以防不祥。且备有枣茶糖水。送走时递红纸包酬谢。闻太师脸上贴的金粉或金箔，揭抹下来，交邀请人供奉在屋梁上面，可以驱邪，酬金另倍送。酬金由班主收下，集中分红，参加驱邪的演员多分。

斩妖　清末民初时，徽州一带的徽班到一新地演出，第一台戏结束时，由演员一人扮武士，右手执刀，左手拿镜子一面，出场至台口，边舞刀边念：“天王神，地王神，王母娘娘下凡尘。下来无别事，叫我斩妖精。一杀妖，风调雨顺；二杀妖，国泰民安；三杀尽妖魔鬼怪。若有妖魔鬼怪，无论台上台下，台前台后，赶出万里之外。只准逃远，不准再来。如若再来，先斩后奏，滚开，滚开！农家农家，一年四季，平安无事，五谷丰登。”念完，扮武士者又耍一番刀。接着把台上的桌、椅、凳等全部推倒，快步走进后台。

目连戏传艺　南陵县目连戏流行地太丰、东塘、仙坊、黄基、奎湖等地，农闲时集资

延师学目连戏。由戏师（是比较熟悉目连戏的业余演员）发给学戏人本子熟读，后再教唱曲牌。戏师逐个考试，留优汰劣，再由戏师拉场子。先拉冷场（也叫“对口”，不配乐器），并教身段动作，熟练后始配乐器。表演优秀者由组班人聘入班，成为艺人。开大场聘戏师五人，当时每人酬金约为三百斤稻。开小场聘三人，酬金稍低。教徒时间约两、三个月。组班成艺人后，仍多是业余演出。

关帝会　休宁县海阳镇演出习俗。农历五月十三日（立夏节），由继门人（将幼儿过继给关帝改姓关者）请戏班（目连戏或徽班）四到八人，腰束红绸带，头扎白布，以红色绒球制成品字形英雄额，抬着关公的青龙偃月刀。另四人扮轿夫，关公菩萨坐轿内。各继门人抱二尺许长的柱香随后。鞭炮锣鼓齐鸣，并有得胜鼓助威。游遍街头，轿落舞台中央。戏班全体人员出迎，目送得胜鼓拥关帝轿走后，开始演出。演出剧目一定是关公发迹的戏。

文物古迹

阜阳陶埙 1974年5月于阜阳县城西灌渠工地出土，现存于阜阳地区博物馆内。埙体为深灰色陶制品，椭圆形，底部略平，浑身布满指甲纹。埙高六厘米，侧面有三孔，顶端有一吹孔，为古代吹奏乐器。据专家鉴定，为商代遗物。

东汉绿釉陶戏楼 1975年1月于阜阳地区涡阳县大王店焦窑一号东汉砖墓出土。陶楼胎质为砖红色，外施绿釉，造型精美，保存基本完好。陶楼共分四层，层与层之间，以榫头相接，可以分开。通高一百零八厘米，最宽处为第二层，宽三十九点五厘米。一层为通道，正面左，设立柱，上承一斗二升拱，柱后墙上坐熊各一，柱旁设卧棂栏杆，两侧栏杆之间留有出口。屋内有横长方形楼隔墙，墙后有楼梯可达二层戏台。二层较宽敞，三面封闭，一面敞开。戏台前设卧棂栏杆，栏杆外侧中心饰一坐熊；台口两侧设立柱，上承一斗二升拱，饰有坐熊一。台中间有一方带窗棂格的屏风，将戏台隔为前后台，窗棂格屏风靠墙的两边，设上场门、下场门，左侧上场门有一可以开关之门扇，门正面饰东汉时期最流行的铺首衔环；右侧下场门只一门洞，无门扇，通戏房(后台)，靠右设楼梯，前为表演区(前台)。紧靠窗棂格屏风下有四乐俑，自左至右均着窄袖长衣，左二俑头梳圆髻，双手合拢放于嘴边，正在吹奏乐器(乐器已不可辨)，左三俑，头戴平顶帽，双手持箫，正在吹奏，以上三俑皆为跪式。左第四俑为坐式，为抚瑟之俑，瑟置双膝之上，双手作抚瑟状，仰面朝上。台口，有一杂技俑，正表演倒立技艺。第三层为三面带窗，四面封闭。四层为鼓楼，四壁敞开，无门窗，屋正中设鼓一面。陶楼一、二、三层外侧面，均饰以浅浮雕人字拱和大连环图案；楼后壁素面无纹饰。楼顶层，作单檐庑殿式屋顶，屋脊饰大凤鸟一只；二层屋檐正面两角脊，各饰一小凤鸟；其余各层房檐角脊，分别饰小鸠鸟一只。焦窑一号墓古代被盗，遗物中未发现带纪年材料，但据同墓出土之陶质器物，如红胎绿釉之陶灶、陶磨、陶厕、陶狗以及红陶无釉之陶盆、五铢钱等考证，此陶楼下限年代，不晚于东汉末年。

亳州隋代乐舞戏俑 亳州市隋代乐、舞，戏俑共九件。乐俑四件：二者站立，一左臂挟长鼓(似朝鲜鼓)，右手置鼓下，作预备击鼓状；一上身前伸，双手向前，作抚琴状。舞俑三件，均作以左脚或右脚起步舞状。乐、舞俑均为女性，白红陶质，立者高二十七厘米，身着长裙，上身着瘦紧身短夹，肩披纱带，垂至膝部。戏俑二件，红陶质，高三十一厘米，身着瘦长袍，腰束紫苏，臂残。戏俑均非汉人服饰，造型近似南北朝雕刻，唯二戏俑面部均丰满略胖，

近似唐代士女梳装风格，是南北朝向唐代发展中的典型雕塑造型。乐舞戏俑，出土于亳州市涡北机制砖瓦窑场。墓主人王干，生前任亳州总管府参军，死于隋开皇十七年(597)。出土之陶俑，是王干的殉葬品。现保存于亳州市博物馆。

郑之珍墓　明代剧作家郑之珍墓，位于祁门县渚口乡清溪村西北一点五公里处之圣堂坞山坡上，郑氏夫妇合葬于此。墓地呈椭圆形，占地约一百四十二点六平方米。墓外围以碎石砌成的矮墙，高五十厘米，厚六十厘米，两侧开口可进入墓地。墓分墓塚、祭坛、拜台三部分。墓塚直径四点四米，宽四米。塚后立石碑一块，阴刻碑文："明庠生高石郑公讳之珍夫妇墓"，碑高一点四七米，宽零点六四米。塚前为祭坛和二级拜台，并设台阶，拾级而上，皆用碎瓦片铺砌而成。塚前祭台嵌有墓志铭一块，高一米，宽一点四米，中刻铭文二十四行，详记郑氏生于正德戊寅九月二十四日，殁于万历己未三月初四日，并述及其生平事迹。铭文为郑氏之婿河南按察司知事进秩修戟郎叶宗春撰。

《目连救母劝善戏文》木刻版片　明代郑之珍著《目连救母劝善戏文》，歙县黄铤于万历十年(1582)绣梓。全书分上、中、下三卷：上卷版片五十块，中有插图十八块；中卷版片四十七块，中有插图二十块；下卷版片五十三块，有插图二十块。此外有叙文及序、跋文版片二十六块。每块版面分刻两页，每页约十行。插图有跨页。版面纵为二十点五厘米，横为二十七点七厘米，约三百至六百字左右。其中除损坏十一块版片外，余皆完好。此书版片原藏于祁门县清溪农村，1952 年，由安徽省博物馆收藏。

阮氏宗谱　明末戏曲家阮大铖家族的宗谱，系光绪二十五年(1899)编修，宋体铅印直书，封面"阮氏宗谱"四字为楷体，直书加框，开本略大于今之十四开本。谱载：阮大铖系"疝山大宗派爱云公二房疝峰公支系下"。按疝峰公即明代抗倭英雄阮鹗，他是阮氏第五十四世，生三子，长子自仑亦生三子，其次子以巽所生一子即阮大铖，为阮氏第五十七世，阮鹗之曾孙。谱中对阮大铖的简述："行传九，字集之，号圆海，万历丙辰进士。历官光禄正卿、兵部尚书加太子太保。生于万历丙戌九月。……"疝山，即今枞阳县破罡区松元乡疝山村。阮氏宗谱是在枞阳县发现的。

潜阳程氏家谱　清代著名戏曲演员程长庚家族的宗谱。计有道光十二年(1832)、以及民国九年(1920)、民国三十年三次纂修的谱本，分别发现于潜山县黄铺区、王河区及河镇程家井等处。谱载："元谭公乃程之别祖，至十六育公，有子二：皆公与富公。分南北宗派，北宗皆公传十一代为秀公，子二：湮、俶。湮公传五代嗣先公，子二：太宁、太清。太宁公传十九代至世法公，为三河坪支始祖，距元谭公五十三代；太清公传十七代至千公，为雷家桥支始祖，距元谭公四十一代。俶公传十一代至纲公，为程家井支始祖，距元谭公三十九代。"民国九年谱载："纲公，字清一，元迁古城山。"民国三十年谱载："纲公元时游寓安庆，乐皖山皖水清涟秀丽，兼多醇朴之风，于是作室潜之古城山下，及毛家垅耕田食，凿井饮，而程家井之名起矣。"程长庚家谱中亦有记载：程长庚"名闻檄，又名玉珊，字长庚，嘉庆十六年

辛未七月十二日生，卒于光绪五年己卯十二月十三日，与妻庄氏合葬于京都彰仪门外石道房路北，父程祥淮墓前另塚。”

元本出相北西厢记　元本出相北西厢记分上下两卷，每页版心上均镌有“玩虎轩”三字，玩虎轩系安徽著名刻书作坊。该书将全剧分为二十出，每出之前均有插图，计二十幅。书前有凡例，凡例后附崔莺莺小像一帧，此像以楷书标明为：“明伯虎唐寅写，于田汪耕摹之。”汪耕是万历时徽州著名画家，曾和丁云鹏、吴廷羽合作绘制《重修考古图》。插图之十二、十三两页上，分别标有“黄镆、黄应岳镌”。查《歙县虬川黄氏族谱》，黄镆，字若愚，生于嘉靖四十三年，卒年不详；黄应岳，字钟五，生于万历三年，卒于万历三十六年。此书当于万历中期。

徽剧曲牌抄本　抄于民国十一年(1922)杏桃月(三月)。为无为县黄龙乡政府民政助理员萧仕者收藏之祖传抄本。书面写有《牌子昆曲》，书之扉页写有“民国壬戌拾壹年杏桃月”。抄本前言写有：“此书非比别书，有银钱，无处买。非易所得，由难而来，乃是萧氏吉堂，游创(闯)江湖，求教习学二十余年，受却无数辛苦，挑选抄录，方可成书。嘱后人切不可小视轻看。倘有后人爱此，礼(理)当秘传习学。”全书由“牌子、昆曲、邦(梆)子、皮黄共计五部”组成。先是《蟠桃会》、《麒麟阁》等注明唱腔曲牌、板眼符号之四出折子戏；继之是〔家住在〕、〔北尾煞〕、〔石榴花〕、〔醉太平〕等二十二个曲牌的工尺谱；接着是〔大开门〕、〔对舞歌〕、〔一枝梅〕等八个唢呐牌子和〔浪淘沙〕、〔大补缸〕、〔阔口梆子〕；〔新二簧〕、〔对眼二簧〕等曲谱。萧仕者之祖辈皆为徽剧艺人。据萧本人谈：全书原共五本，五十年代丢失其中四本，现仅留有此一抄本，由其保存。

烔炀河禁戏碑　该碑原砌于巢县烔炀河镇东街某商店山墙之上。由烔炀河区文化站和合肥市戏曲志编辑部同志共同发现。碑宽八十九厘米，露出地面的高度为一百二十二厘米。碑面向街。碑之上和左右两边，均刻有五厘米宽之图案花纹。上方横刻“正堂陈示”四字。其下竖刻小字为：“钦赐花翎知府尽先补用同知直隶州巢□正堂。……一，近倒七戏名目，淫词丑态，最易摇荡人心，关系风化不浅。嗣后，如有再演此戏者，绅董与地保亦应禀案本县捉拿，定将此写戏、点戏与班首人等，一并枷杖……右仰远近知□。同治七年八月初一日。”据《庐州府志》光绪十一年(1885)刻本记述：陈炳，字绍卿，山阴人。“叙防御功保花翎知府衔以同知直隶州用”。陈炳于同治二年(1863)起，“署巢县，倡捐修城，复城南浮桥，建水龙局，修考棚……七年，调署合肥县”。同治七年，正是陈炳署巢县而即将离任之时。碑文所禁之倒七戏，即现在之庐剧。

《论戏曲》　清光绪三十年(1904)安庆创办之《安徽俗话报》第十一期，于“论说”栏目中，发表三爱(陈独秀笔名)《论戏曲》文章。该文首先称颂“戏园者，实普天下之大学堂也；优伶者，实普天下之大教师也”。“中国戏曲就是高尚之事业”。为使戏曲尽善尽美，起到真正有益的作用，他对戏曲改良提出五项意见：一、宜多编多排有益风化之戏；二、可采

用西法；三、不唱神仙鬼怪之戏；四、不可唱淫戏；五、除去功名富贵之俗套。

三不出　清光绪三十年（1904）徽州大阳春班遗留之乐器“三不出”（俗名号筒，古名觱篥），有三节和二节的；今为安徽省徽剧团收存的“三不出”为二节。每节长五十公分，三节长一百五十公分，二节长一百公分。三节和二节均可套叠缩短为一节，在吹奏时，将三节或二节拉长。“三不出”一头为小扁嘴，便于吹奏人口衔吹响，另一头为号筒口，呈喇叭状，圆周长四十三点九六公分，直径为十四公分。过去徽班，多用于开台放铳、大将登台拜帅或刑场出斩时，必吹“三不出”，其声呜呜，悲壮高亢入云。

报 刊 专 著

安徽历代度曲名家辈出，戏曲专著甚丰。在安徽编撰、校注、刊印的戏曲书籍，目前可考者，较早的为明万历十年前后刊印的郑之珍著《新编目连救母劝善戏文》三卷。同期刊印的还有汪道昆著《大雅堂乐府》，载有明嘉靖三十九年(1560)序。万历三十六年(1608)有汪廷讷校刻的《环翠堂乐府》。尔后有天启六年(1626)刊印的潘之恒著《鸾啸小品》十二卷。清康熙年间博古堂刊印的徽州休宁人黄兆森作《磨堂乐府》等。这些戏曲书籍的刊行，多出自徽派著名雕版艺人黄应端、黄铤等之手。不仅刻工精细，而且插图人物生动，绘景细腻，不少堪称木刻艺术传世精品。

民国以来，戏曲书刊增多，省、市、县不少报刊辟有戏剧专栏、专版。一些著名的戏剧家如陈澹然、程演生、鲍筱斋、阿英、周明泰等，都有不少专著、专论在省内外刊印和出版，有些作品已在国外流行，较有影响。中华人民共和国成立以后，全国及本省普遍成立了文艺出版机构，省内主要剧种都出版了本剧种的传统剧目汇编，以及专著、专论、戏曲剧本、戏曲音乐、戏曲资料汇编及调演、会演纪念刊；同时，专业戏曲刊物和综合性文艺刊物、报纸戏曲副刊，也都刊印过一些戏曲资料及评介文章。

鸾啸小品　诗文集。潘之恒撰。岭南诗人韩上桂序。天启元年(1621)初版于南京。全书共十二卷。该书中一些诗文记录了作者在苏州、南京、扬州等地观赏戏曲演出后对艺人成就和特长的描述，也阐述了对昆曲表演艺术的体会和见解，其中包括《曲派》(对昆腔三派的分析)，《初艳》、《曲艳品》(对演员的评价)、《曲余》、《正字》(强调戏曲必须传情，兼及调音、正字)，《仙度》(演员必须具有“才、慧、致”的素质)，《与杨超文评剧五则》(即度、思、步、呼、叹。是有关戏曲表演方面的五个问题)，《神合》(从观众的心理变化对表演提出的要求)。上海市图书馆有藏本。

鸞嘯小品題詞
昔劉眘虛求孟六之遺文沈
子明搜長吉倣篋古今以爲
美譚先輩亦有行之者如王
元美之于俞仲蔚盧次楩袠

亘史　杂著。潘之恒撰。有天启六年(1626)刊行本。集中不少文章是关于明代嘉靖、隆庆、万历年间女演员和乐师等人的小传。潘氏一生酷爱戏曲，多次主持“曲

宴”活动，还写了许多戏曲文章，详细记录了从隆庆四年(1570)至万历四十七年(1619)整整五十年间昆山腔演出的众多具体情况，保留了不少极为珍贵的历史资料。他总结了戏曲表演艺术的经验，提出了许多很有见地的观点，丰富了中国戏曲理论宝库。

啸余谱　戏曲曲谱集。明程明善编。收著作十二种，与戏曲有关的计四种，即《北曲谱》(采自朱权《太和正音谱》)、《南曲谱》(采自蒋孝《南九宫曲谱》)和周德清《中原音韵》、卓从之《中州音韵》。王古鲁《曲学书目举要》(见《中国近世戏曲史》附录)据康熙重刻本录目四种，余八种因与戏曲无关，不录。

三十六声粉铎图咏　传统戏曲人物图咏集。宣鼎撰于同治十二年(1873)，光绪二年(1876)由上海申报馆铅印出版。全书选三十六出传统戏曲中的人物情节，一一作画并各系小乐府一首。剧目有《山门》、《过关》、《大小骗》、《拿妖》、《写状》、《贾志诚》、《点香》、《贺举》、《单相》、《回话》、《别弟》、《茶坊》、《活捉》、《演官》、《借靴》、《刺汤》、《访鼠》、《遣义》、《麻地》、《杞梁》、《势僧》、《思饭》、《扫秦》、《盗甲》、《滚灯》、《陈仲子》、《狗洞》、《下山》、《教歌》、《盗牌》、《后金山》、《请臣》、《问路》、《前亲》、《打差》、《拾金》等。其中《山门》写鲁智深："酒肉穿肠过，佛在当中过，阿师解此真禅味，那肯禅床忍饥饿。……英雄大叫出门游，欲向村前觅残醉，万丈愁，一齐扫，打倒三世佛，踢翻四金刚。半山亭子声琅琅，支脚一觉天地小，腹中牛肉生奇香。"

该书后附七绝十九首，名《铎余逸韵》或称《粉铎余韵》，所作大都涉及戏曲作品，如："稽首临川称弟子，买丝欲绣牡丹亭。"

吉林省社会科学院图书馆有藏本，安徽省天长县县志办公室夏文蔚收有复印本。

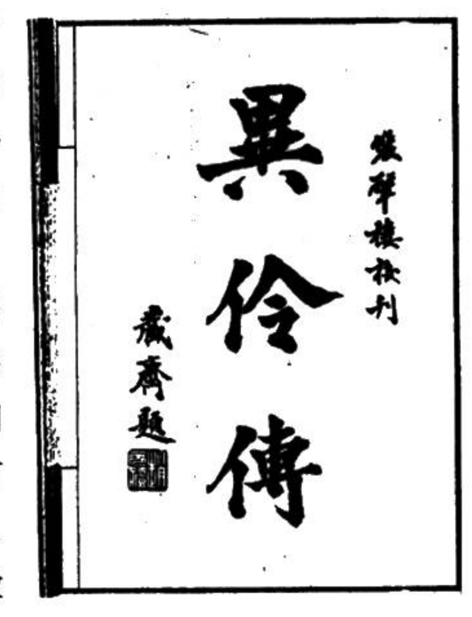
梨园集成　皮簧剧本选集。河南固始人李世忠编刊。光绪六年(1880)安庆竹友斋刻印。该书卷首有光绪四年秋李世忠所写序文两篇。全卷收剧本四十七种，除昆曲两种外，其余皆为皮簧戏剧本，如《鲁肃求计》、《蝴蝶媒》等。而《四郎探母》、《骂曹》等剧，均与京剧演出本相同。书中还录收了一些罕见的剧目，如《桃花洞》、《碧尘珠》等。所收各剧颇多全本，如《麟骨床》共十七回；《双义节》二十一回；《碧尘珠》六段，每段每回往往包括几场戏。其中有的剧本场次繁多，唱词冗长，与现在演出本颇多差异，从中可以窥见皮簧戏剧目在流传过程中衍变的情况。刻书为现存刊行较早的皮簧剧本集之一，对了解清同治、光绪年间徽、汉、京等剧种在南方的流行情况，提供了可靠的依据，有一定的史料价值。

燕乐考源　音乐论著。清凌廷堪作。六卷。有《粤雅堂丛书》本。卷一为总论，卷二至卷五为"宫声七调"、"商声七调"、"角声七调"、"羽声七调"。每卷先列举前人成就，加以本人心得解释，并列举宋代大曲、曲破、小曲和金院本(实即诸宫调)、元北曲等曲牌分属各调，总结了过去对燕乐二十八调的研究工作。尚有《校礼堂文集》所收本。

暖红室汇刻传奇　杂剧传奇剧本集。刘世珩选辑出版，吴梅校订。内容包括：元杂剧《西厢记》、明初四大传奇《荆钗记》、《杀狗记》、《拜月记》、《白兔记》、徐渭《四声猿》杂剧、

李开先《园林午梦》杂剧、马信人《荷花荡》传奇、刘方《天马媒》传奇、汤显祖《玉茗堂四梦》传奇、吴伟业《秣陵春》传奇、《通天台》、《临春阁》杂剧及洪升《长生殿》、孔尚任《桃花扇》等传奇，并兼收《录鬼簿》、《曲品》等戏曲论著，民国六年(1917)合刊为五十九种。另有《暖红室汇刻传奇》收有崇祯十三年(1640)闵齐伋编刻的《六幻西厢》等多种《西厢记》本，加以注释，考证。

异伶传　艺人传记史料集。陈澹然编撰。记述了"伶圣"程长庚及其弟子简三、谭鑫培、汪桂芬等"出入宫廷数十年，风采动天下，未尝乞恩泽"以及不事权贵的一些动人事迹。该书收录于民国二十三年(1934)出版的《清代燕都梨园史料》中。



湖阴曲初集　戏曲剧目选辑。鲍筱斋选编。成书于民国十四年(1925)九月。由北京撷华书局出版。全书前有李士林撰序，程其瑞绪言；后附勘误表。内容包括剧目十八个：《罗梦》、《扫秦》、《寄信》、《跪池》、《劝农》、《打子》、《收留》、《教歌》、《莲花》、《旅店》、《扫松》、《拷红》、《花魁》、《下山》、《花鼓》、《刺汤》、《借妻》、《学堂》。安徽省图书馆有藏本。

道咸以来梨园系年小录　戏曲史料集。周明泰编著。民国二十一年(1932)出版。全书辑录了清嘉庆以来北京戏曲界"信而可证"的事件，按年排列，始自嘉庆十八年(1813)至民国二十一年止。主要是演员的生卒年月，附有一些人的生平简历，以及一些重要演出的剧目单。对于研究京剧的形成、发展、衍变史，有一定的参考价值。

几礼居戏曲丛书　戏曲史料论著集。周明泰编著。周氏自幼爱好文学，潜心古籍，酷爱观剧、常与著名戏曲演员往还，对梨园掌故颇熟悉，并广泛搜购梨园图籍，编成此书。内容包括《北平五十年戏剧史料》等六种及《几礼居随笔》、《读曲类稿》、《枕流答问》等，为研究近代戏曲的重要参考资料。

皖优谱　戏曲传记论著集。程演生撰。成书于民国二十八年(1939)，首由上海中华书局出版。此种版本现今已不多见。五十年代初，安徽省文化局剧目研究室曾一度翻印。全书共分六卷，按戏曲表演行当，有详有略地分别记述了程长庚、张二奎、余三胜、杨月楼、姚增禄、高朗亭、郝天秀等一百七十八名优伶的从艺经历、造诣、贡献和影响。在《引论》卷中参考了一百三十多种书籍、资料，广征博引，对本省五百年来的戏曲历史演进状况概括为：明嘉靖时，池、太则为余姚腔；嘉靖以后，青阳、徽州、石埭、太平则为弋阳腔。迨至万历、天启，皖上新安又习吴音，尚昆腔；降至盛清，安庆产新声，由石牌腔或枞阳之高拨子腔，成为二簧新声，先达扬州，继抵北京，又复融合京秦二腔，后又徽汉合一，发展为京二簧调。百

数十年来，遂以声倾天下，至今不辍。

秋夜月 戏曲剧本选集，共四卷，分《新锓天下时尚南北徽池雅调》上、下卷和《新锓天下时尚南北新调尧天乐》上、下卷。有明福建麻沙书坊木刻本，民国年间据此影印线装本。均分上、中、下三层。上下层皆为剧本，中层夹带俗曲、笑话、酒令等。



《新锓天下时尚南北徽池雅调》，书由闽建书林熊稔寰汇辑，潭水燕石居主人刊梓。上卷上层载有：《误接丝鞭》(《拜月》)、《红叶相怜》(《红叶》)、《汲水遇兔》(《白兔》)、《承局送书》(《荆钗》)、《爱玉成婚》(《三元》)、《锄园自叹》(《易鞋》)、《昭君和番》(《和戎》)、《诓出太子》(《妆盒》)、《西窗幽会》(《红梅》)、《词赠弱兰》(《四节》)；上卷下层载有：《磨房相会》(《白兔》)、《汝权卖花》(荆钗》)、《山伯分别》(《同窗》)、《绩麻酬报》(《易鞋》)、《迎母受责》(《罗帕》)、《妆盒潜龙》(《妆盒》)、《计救太子》(《妆盒》)、《日红托梦》(《葵花》)、《张飞祭马》(《古城》)。中层附新歌。

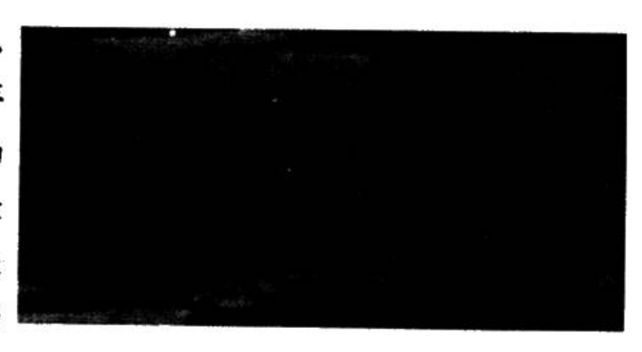
下卷上层载有：《月下佳期》(《西厢》)、《蒙正荣归》(《破窑》)、《继盛修本》(《鸣凤》)、《雪拥蓝关》(《升仙》)、《洞房花烛》(骨牌名)、《洞房花烛》(曲牌名)、《月下佳期》(曲牌名)、联捷新词(新编)、弄璋新词(新编)、昝嫱嫖落(《炼丹》)、《观灯赴约》(《胭脂》)、《闲忆情郎》(杂剧)、一春千秋(新编)、《推车自叹》(《卧冰》)；下卷下层载有：《嗜闹饥荒》(《琵琶》)、《爹娘托梦》(《琵琶》)、《花园发咒》(《教母》)、《神女调戏》(《罗帕》)、《打猎遇母》(《白兔》)、《周维别妻》(《寻亲》)、《判断是非》(《墦间》)、《临安赴试》(《玉簪》)、《八旬状元》(《青胞》)。插图四幅。中层附新歌。

《新锓天下时尚南北新调尧天乐》，豫章饶安殷启堂汇辑，闽建书林熊稔寰绣梓。

上卷上层载有：《韩许自叹》(《红叶》)、《乐毅分别》(《金台》)、《乐毅赏月》(《金台》)、《御园拾盒》(《妆盒》)、《计赚林冲》(《宝剑》)、《观音扫殿》(《香山》)、《南园采芹》(《香山》)、《仗剑渡江》(《红拂》)、《红拂私奔》(《红拂》)、《娄妃谏主》(《阳春》)、《送别越王》(《浣纱》)、《河梁分袂》(《同窗》)、《王祥求鲤》(《卧冰》)、《雪拥蓝关》(《升仙》)、《冷宫诉怨》(《和番》)、《夫妻相怜》(《双璧》)、《兄弟联芳》(《双璧》)、《荣归见母》(《双璧》)；上卷下层载有：《八仙庆寿》(《蟠桃》)、《御沟拾叶》(《红叶》)、《伯喈赏月》(《琵琶》)、《描画真容》(《琵琶》)、《五娘往京》(《琵琶》)、《空门思母》(《玉簪》)、《姑阻佳期》(《玉簪》)、《妙常拜月》(《玉簪》)、《长亭送别》(《西厢》)、《泥金捷报》(《西厢》)、《小桃诉衷》、《焚香谐偶》(《三桂》)、《荣归见子》(《三桂》)、《明珠送别》(《易鞋》)、《槐阴分别》(《槐阴》)、《绣房议亲》(《荆钗》)、《官亭遇雪》(《荆钗》)。中层附笑话。

下卷上层载有:《夫妻私会》(《藏珠》)、《加官进禄》(《五桂》)、《邮亭适奂》(《四节》)、《邀女回家》(《洛阳》)、《翁婿逃难》(《罗帕》)、《投宿还金》(《四德》)、《点化阳明》(《阳春》)、《投衣御寒》(《灌园》)、《姜女送衣》(《长城》)、《忆子平湖》(《香囊》)、《父子相逢》(《十义》);下卷下层载有:《嫂叔降曹》(《古城》)、《独行千里》(《古城》)、《桑园戏节》(《金貂》)、《奋志投笔》(《投笔》)、《别亲应募》(《投笔》)、《西域赏月》(《投笔》)、《遣媳上京》(《投笔》)、《寿日思妻》(《鹦鹉》)、《忆子得捷》(《三元》)、《旷野奇逢》(《拜月》)、《秋胡戏妻》(《烈女》)、《周氏当钗》(《金印》)、《途中自叹》、《焚香拜月》(《金印》)、《衣锦还乡》(《青袍》)、《真君显圣》(《昙花》)、《咸阳夜宴》(《千金》)、《苏武牧羊》(《白雁》)。插图九幅。中附酒令。安徽省徽剧团有藏书。

坤本戏曲丛书　黄梅戏戏曲剧本集。今存五集,从该书封面可见:民国三十六年(1947)至民国三十七年刊印。安庆坤记书局出版。计:《西楼会》全本(一册)、《二龙山》全本(一册)、《花亭会》全本(一册)、《蓝桥汲水》(一册)、《张二女最新十二想》(一册)。安庆市文化局有藏书。



红楼梦戏曲集　戏曲剧本选集。阿英编辑。1978年1月中华书局出版。全书包括:孔昭虔《葬花》、仲云涧(又名仲振奎)《红楼梦传奇》、万荣恩《潇湘怨传奇》、吴兰徵《绛蘅秋》、许鸿磐《三钗梦北曲》、朱凤森《十二钗传奇》、吴镐《红楼梦散套》、周宜《红楼佳话》、石韫玉《红楼梦》、陈仲麟《红楼梦传奇》等十种作品,均系根据曹雪芹名著《红楼梦》编剧。安徽省图书馆有藏书。

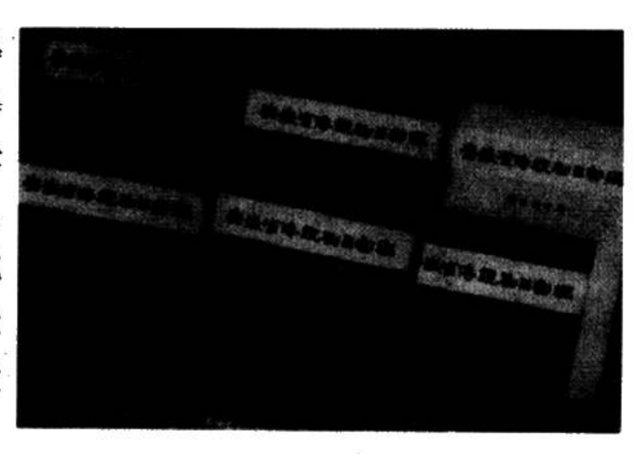
雷峰塔传奇叙录　读曲札记论著。阿英编著,中华书局上海编辑所编辑,1960年3月出版。全书包括:《雷峰塔传奇叙录》(含:《引言》、《黄本雷峰塔叙录》、《旧钞雷峰塔叙录》、《方本雷峰塔叙录》、《雷峰塔传奇结构沿革表》、《水漫曲文异同表》、《断桥曲文异同表》)、《柳毅传书传奇叙录》(含:《橘浦记传奇叙录》、《乘龙佳话叙录》)、《北红拂杂剧叙录》、《红梅记传奇叙录》、《窃符记旧本三种叙录》(含:《窃符记传奇》、《信陵君义葬金钗杂剧》、《窃兵符皮簧》)、《诗中圣传奇叙录》、《女昆仑传奇叙录》、《元宵闹传奇叙录》、《剧艺日札》(含:《西门豹乔送河伯妇叙录 》、《花面杂剧题记》、《暇内府钞本错中错传奇》、《升平署扮相谱题记》、《李后主欢悼归周后杂剧》、《琵琶侠传奇本事》、《西门豹乔送河伯妇题记之二》、《关于娇红记传奇》、《钟馗嫁妹叙录》、《桃花影传奇》、《复道人度曲存目》)。安徽省图书馆有藏书。

安徽文学(安徽文艺)　综合性文学期刊。安徽省文联主办。国内公开发行。自1952年9月创刊至1979年,每年发表七、八部戏剧剧本,较有影响的戏曲剧本有:《讨学

钱》、《红菱渡》、《不朽的生命》、《三颗红心》、《油沙豆》、《风雨之夜》、《凤妹闹娘》、《捉“鬼”记》等。

安徽地方戏丛书(1)　戏曲剧本集。安徽省文化局编。1953年至1958年由安徽人民出版社出版。收有黄梅戏、庐剧、泗州戏、淮北梆子戏等剧种较有影响的演出本:《打桑》、《闹花灯》、《打面缸》、《打猪草》、《春香闹学》、《拾棉花》、《讨学钱》、《走娘家》、《拦马》、《寇准背靴》、《打干棒》、《借罗衣》、《一家人》、《点大麦》、《双丝带》、《卖棉纱》、《天仙配》、《三蜷寒桥》共计十八本。

安徽省传统剧目汇编　戏曲剧本丛书。安徽省文化局剧目研究室编印。自1954年至1966年,通过自下而上挖掘整理,记录了徽剧、庐剧、黄梅戏、泗州戏、皖南花鼓戏、淮北梆子戏以及目连戏、傩戏等,大小传统剧目一千多个。全书刊印五十四册,其中大戏三百一十四个,小戏一百五十二个。安徽省艺术研究所有藏书。



江淮群众艺术丛刊　综合性群众艺术丛刊,原名《群众艺术辅导资料》。安徽省群众艺术馆编印。不定期出版。内部发行、交换。创刊于1956年10月。该刊面向全省业余、职业、半职业剧团、文艺演出队和文化馆、站。是继承戏曲遗产、挖掘整理传统剧目、促进戏剧新作、提供上演剧目、辅导专业、业余戏曲工作者的园地。分册编辑出版了戏曲《风雪摆渡》、《泉边的爱情》(导演本)、《蓝桥会》(黄梅戏曲谱本)、《戏剧辅导资料》(四集)、《旦角身段辅导教材》、《谈谈〈奇双会〉中赵宠的表演》、《游春》、《黄梅戏传统剧目集》等。安徽省群众艺术馆有藏书。

大家演唱　综合性群众文学艺术期刊。安徽省群众艺术馆主办,本刊编辑部编辑出版。1956年7月1日创刊,1960年9月休刊。1965年1月复刊,更名《文化阵地》、1966年10月休刊。1969年11月又复刊,更名《工农兵文艺》、《工农兵演唱》。1978年复更名《安徽群众文化》、《安徽群众文艺》。1980年1月再更名《江淮文艺》、《通俗文学》。该刊自创刊以来,一直保留戏剧栏目,发表了一批较有影响的戏曲剧本,如《儿子要出嫁》、《双凤出巢》、《杏花泪雨》、《婚案》、《明天开庭》、《太史笔》、《西汉风云》、《临江店》、《包公赶驴》、《鸳鸯坠》、《乔区长巧点鸳鸯谱》、《李奇斩蛇》、《摔猪盆》、《王菇与广德》、《幽兰吐芳》、《春嫂》、《失刑斩》、《将心比心》等,同时还刊登有关戏曲的评论、知识、研究及轶闻趣事等文章。

安徽省第一届戏曲观摩演出剧本选集　戏曲剧本选集。观摩演出剧本选集编辑委员会编辑,安徽人民出版社1957年出版,共九集。第一集:曲艺剧《小菜园》;皖南花鼓戏《当茶园》;京剧《初出茅庐》。第二集:庐剧《张大娘的心事》(含曲谱);黄梅戏《泉边上的爱

情》(含曲谱);淮北花鼓戏《两个饲养员》(含曲谱);评剧《麦收的时候》。第三集:庐剧《双丝带》(含曲谱);梆子戏《范进中举》(含曲谱)。第四集:豫剧《刘海与金蟾》;京剧《齐姜遣夫》;曲子戏《避尘帕》;花鼓戏《相亲》。第五集:曲子戏《三哭殿》;京剧《董田庄》;越剧《渔樵会》;泗州戏《井台会》。第六集:越剧《晴雯》;黄梅戏《告粮官》。第七集:花鼓戏《爱谁》;黄梅戏《巨流》。第八集:庐剧《乌金记》(含曲谱);豫剧《孟姜女》。第九集:庐剧《李华英》(含曲谱)。每集均有序,每戏均有前言,简介戏曲剧目的故事梗概和整理删改过程。安徽人民出版社资料室、安徽省图书馆等有藏书。

安徽省第一届戏曲观摩演出大会纪念刊　戏曲活动资料专集。安徽省文化局编辑出版,1957年5月于合肥印刷。内部发行。内容包括:《指示・报告・讲话》、《专论・短评・发言》、《希望・感想》、《杂感・漫谈》、《剧目评介》、《导演・表演・音乐・美术》、《经验・体会・心得》、《访问・介绍》、《剧种介绍》、《会演始末》、《资料・名单・表格》、《图片》等十二大类。记述了1956年7月5日至8月5日历时一个月的会演全貌,是中华人民共和国成立后,全省第一次大型戏曲活动的重要纪实刊本。责编:王建新、完艺舟。

黄梅戏音乐　戏曲音乐论著。王兆乾编著。安徽人民出版社1957年出版。主要内容包括:一、黄梅戏及其音乐的历史沿革;二、黄梅戏的演唱问题;三、黄梅戏的调式;四、打击乐和弦乐,器乐和曲牌;五、唱腔、花腔和正本戏唱腔;六、黄梅戏音乐表现方法的特点;七、唱例:《路遇》(《天仙配》之一场)以及前言、校后记。为黄梅戏音乐最早论著。

黄梅戏曲调　戏曲音乐唱腔集。凌祖培编著。上海文艺出版社1958年出版。该书主要介绍黄梅戏的常用曲调,对基本曲调结构作了较详细的分析。唱腔部分,根据近年来经常演唱的台本、名演员唱腔,又分彩腔和平词类选编,并专附唱片选辑十八个唱段。同时还简要叙述了黄梅戏的来源和发展情况。附录部分为作者从事黄梅戏音乐工作的经验介绍。

中国地方戏曲集成・安徽省卷　戏曲剧本选集。中国戏剧出版社1959年8月出版。内容包括:前言、剧种分布图、优秀剧目演出照片。每一剧本前均有内容提要。该卷有经常上演的优秀传统剧目、新编历史剧目和现代戏创作剧目。计有:青阳腔《磨房会》、《看女》、《采桑》;徽剧《打龙篷》、《水淹七军》、《借靴》、《拿虎》、《齐王点马》;黄梅戏《天仙配》、《打猪草》、《夫妻观灯》、《春香闹学》、《砂子岗》、《女驸马》、《舞石磙》;庐剧《借罗衣》、《讨学钱》、《打桑》、《双丝带》、《小艾送饭》、《休丁香》、《英台醉酒》、《闯帘》、《一家人》、《接女婿》;泗州戏《拾棉花》、《走娘家》、《拦马》、《三跪寒桥》、《两面红旗》、《全家

抗日》;梆子戏《刘海与金蟾》、《寇准背靴》、《双赶车》;皖南花鼓戏《打瓜园》、《当茶园》;曲子戏《李素萍》;曲艺剧《小菜园》;越剧《晴雯》;傩戏《孟姜女寻夫》;目连戏《罗卜描容》;清音戏《追舟》;推剧《摘棉花》;凤阳花鼓戏《小隔帘》;淮北花鼓戏《王小赶脚》;梨簧戏《安安送米》。

庐剧音乐　戏曲音乐论著集。安徽省庐剧团编辑。安徽人民出版社1959年出版。内容包括:庐剧唱腔介绍,主调(九类),花腔(七十一类),锣鼓(二类及说明),唢呐、笛子曲牌(十一类),新腔(二十七类),六大部分及后记。还收进大量谱例及唱腔种类,并详细记述了一百年来,因受不同地区语言影响,形成了庐剧的西(包括六安地区)、中(合肥市)、东(芜湖、巢湖地区)、北(寿县、淮南市)四路唱腔沿革及其发展演变史。

安徽传统戏曲小丛书　戏曲剧本集。安徽人民出版社出版。1953年至1960年出齐,共收二十二种:《闹花灯》、《打面缸》、《春香闹学》、《拾棉花》、《拿虎》、《小艾送饭》、《打龙篷》、《借靴》、《淤泥河》、《张飞祭马》、《看女》、《赠剑》、《花园扎枪》、《九锡宫》、《李素萍》、《白玉带》、《花绒记》、《生死板》、《水淹七军》、《巧姻缘》、《磨坊相会》、《齐王点马》等。

安徽地方戏丛书(2)　戏曲剧本集。安徽人民出版社出版。1959年至1982年出齐,共收十二种:《还我河山》、《汤天池》、《女驸马》、《罗帕记》、《程红梅》、《洪波曲》、《摸花轿》、《双锁柜》、《孟丽君》、《空花轿》、《失刑斩》。

黄梅戏常用曲调选　戏曲唱腔选集。安徽省黄梅戏剧团编辑。安徽人民出版社1960年1月出版。内容包括:前言,花腔二十七段和正本戏唱腔:平词六段、对板七段、八板与火工七段、二行五段、三行四段、仙腔五段、阴司腔一段、彩腔六段。

黄梅戏传统剧目选集　戏曲剧本选集。安徽省文化局编辑。安徽人民出版社1961年7月出版。内容包括:前言,以及经过整理的《打猪草》、《闹花灯》、《春香闹学》、《补背褡》、《蓝桥会》、《打豆腐》、《告粮官》、《女驸马》、《天仙配》等九个优秀的传统剧目。

泗州戏传统剧目选集　戏曲剧本选集。安徽省文化局编辑。安徽人民出版社1961年出版。内容包括:前言,以及经过整理的《拾棉花》、《走娘家》、《打干棒》、《拦马》、《三跪寒桥》、《李十娘》、《杨八姐救兄》等七个优秀的传统剧目。

徽戏传统剧目选集　戏曲剧本选集。安徽省文化局编辑。安徽人民出版社1961年出版。内容包括:前言,以及经过整理的《水淹七军》、《淤泥河》、《齐王点马》、《张飞祭马》、《贵妃醉酒》、《断桥》、《赠剑》、《借靴》、《打龙篷》、《巧姻缘》、《拿虎》、《九锡宫》等十二个优秀的传统剧目。

皖南花鼓戏传统剧目选集　戏曲剧本选集。安徽省芜湖专署文化局编辑。安徽人民出版社1961年出版。内容包括:前言,以及经过整理的《扫花堂》、《打补钉》、《当茶园》、《姚大金报喜》、《打瓜园》、《拦马》、《小尼姑下山》、《绣荷包》、《大清官》、《双合镜》等十个优秀的传统剧目。

淮北梆子戏传统剧目选集　戏曲剧本选集。安徽省阜阳专署文教局编辑。安徽人民出版社 1961 年 4 月出版。内容包括：前言，以及经过整理的《醉打曹豹》、《过巴州》、《寇准激将》、《提寇》、《董家岭赴会》、《两狼山》等七个优秀的传统剧目。

庐剧传统剧目选集　戏曲剧本选集。安徽省文化局编辑。安徽人民出版社 1961 年出版。内容包括：前言，以及经过整理的《打桑》、《打芦花》、《小艾送饭》、《讨学钱》、《花园扎枪》、《观画》、《捣松》、《英台打枣》、《山伯闯帘》、《打面缸》等十个优秀的传统剧目。

黄梅戏新腔选集　戏曲唱腔选集。安徽省黄梅戏剧团音乐组编辑。安徽人民出版社 1960 年 1 月出版。内容包括：前言，剧目《打桑》、《拾棉花》、《春香传》、《天仙配》(舞台)、《天仙配》(电影)、《打金枝》、《做文章》、《喝面叶》、《挑女婿》、《牧牛》、《庵堂认母》、《王金凤》、《告粮官》、《刘海与金蟾》、《荔枝缘》、《拉郎配》、《碧玉簪》、《北地王》、《意中缘》、《捆被套》、《双拜月》、《姑娘心里不平静》、《刘介梅》、《袁天成革命》、《党的女儿》、《春香闹学》(电影)、《牛郎织女笑开颜》、《桃花扇》、《女驸马》(电影)等选曲一百三十八段。

从拉魂腔到泗州戏　戏曲史论集。完艺舟著。安徽人民出版社 1963 年 12 月出版。系统而又概括地阐述了泗州戏发生、发展的历史过程，探讨了泗州戏剧种的艺术特色，介绍了解放后泗州戏蓬勃发展的现状。文后，附有时白林撰写的泗州戏音乐介绍，对泗州戏的唱腔、锣鼓和演唱特点作了初步分析。

庐剧唱腔选　戏曲唱腔选集。安徽省庐剧团编辑。安徽人民出版社 1964 年 2 月出版。内容包括：《游园观画》、《花园扎枪》、《借罗衣》、《双锁柜》、《花绒记》、《休丁香》、《半把剪刀》、《海瑞背纤》、《香罗帕》、《双玉蝉》、《金沙江畔》等剧目的选曲，以及花腔《骂鸡调》，共计三十段。

创作小戏选集丛书　戏曲剧本选集。安徽省出版发行局文艺编辑室完艺舟编辑，1973 年至 1980 年共计出版十集，每集以某一剧目为集名，分别是：《锦绣前程》、《彩云滩》、《蓝凤》、《三只小蜜蜂》、《小将》、《书记搬家》、《追舟》、《开锣戏》、《清明雨》、《如此爱情》等，共计十集七十一个剧本。

三十年戏剧选集(1949—1979)　戏曲剧本选集。安庆市文化局、安庆市文联编印。1979 年 12 月出版。内部发行。分上、下二卷。上卷内容包括：《生死板》、《三搜国丈府》、《孟丽君》、《春暖花开》、《丝罗带》、《罩地保》等。下卷内容包括：《泉边的爱情》、《父女的心事》、《追车》、《红枫岭上》、《小店春早》、《汽笛长鸣》、《历史的见证》、《烽火连心》等。

徽州剧本创作选　戏剧剧本选集。徽州地区行署文化局编辑出版。1979 年 10 月印刷。书前冠以前言，收有《一封信》、《卖鸭路上》、《整容曲》、《金竹岭》、《胸怀》、《望春亭》、《喜事》、《南瓜里的秘密》、《重逢》、《解铃》等十个戏剧剧本。

传统小戏欣赏　戏曲剧本选集。安徽省群众艺术馆群众文艺编辑部编印。1979 年 8 月印刷。内部发行。内容包括：徽剧《借靴》；黄梅戏《打猪草》、《夫妻观灯》；庐剧《讨学

钱》、《借罗衣》；泗州戏《拾棉花》；皖南花鼓戏《扫花堂》；梆子戏《寇准背靴》；含弓戏《刘二姑吵嫁》等剧本，并附有《戏剧语言》、《漫谈写人物》、《小说改编小戏随想》三篇论文。

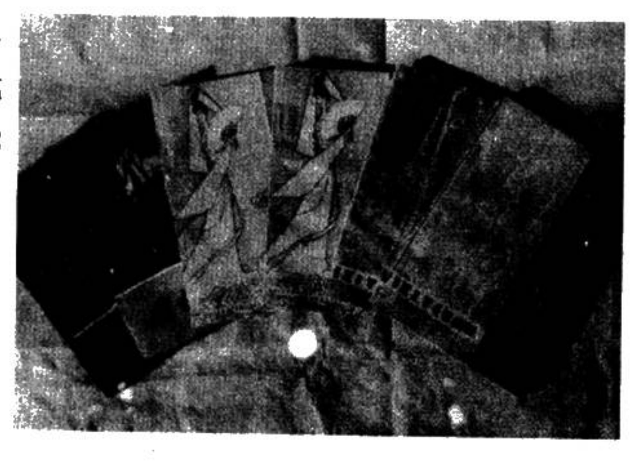
安徽戏剧选(1949—1979)　戏剧剧本选集。安徽省文联编选。安徽人民出版社1979年9月出版。从全省三十年戏剧（演出、创作）作品中，选辑出十四个优秀剧目：《淤泥河》、《审椅子》、《借罗衣》、《讨学钱》、《天仙配》、《摔猪盆》、《扫花堂》、《这里也是战场》、《归来》、《一担咸盐》、《大别山上》、《岳飞》、《两块花布》、《摸花轿》等，向建国三十周年献礼。

安徽省向建国三十周年献演节目调演资料汇编(1949—1979)　戏剧活动资料集。安徽省文化局编辑出版于1979年10月。内部发行。主要内容包括：前言，以及照片部分，总结报道部分、评论部分、资料部分。责编董泗珠。

安徽省传统剧目汇编剧情简介　传统戏曲资料集。安徽省文学艺术研究所编辑出版。1980年5月印刷。内部发行。该书将《汇编》一书中的四百六十二个大、小传统剧目的剧情，按目录和原口述本的编排次序，分别写出故事简介，并将各种内容相同的同名或异名剧目，初步做了探索与注明。为了方便查考，书中还附有已整理、改编的传统剧目出版情况。责编董泗珠。

戏曲音乐论文选　戏曲音乐论文专集。安徽省文学艺术研究所、中国音协安徽分会编印。1981年10月印刷。内部发行。内容包括：戏曲音乐研究、分析、探索、归纳、总结——《戏曲音乐的发展是人民的需要，历史的必然》、《从徽剧声腔的三个发展阶段谈起》、《黄梅戏调式的运用及其在表现上的意义》、《谈庐剧伴奏和曲牌调高的规范问题》、《淮北花鼓戏的调式》、《泗州戏音乐浅谈》、《漫谈戏曲音乐创作》等二十篇有代表性的论文。

黄梅戏艺术　综合性戏曲期刊。1981年11月创刊的不定期刊物。由安徽黄梅戏学校与安庆市文化局创作研究室主办。1982年改由安徽黄梅戏学校与安庆市黄梅戏剧院联合主办。在安庆市编辑出版。辟有：黄梅戏传统剧目研究，创作札记，音乐研究，语言和音韵，表导演艺术，艺术教育，剧坛漫步，人物介绍，继承与革新，团校史，问题讨论，黄梅戏新蕾等栏目及图片插页。



黄梅戏传统小戏选　戏曲剧本选集。安徽人民出版社编辑，1982年2月出版。该集选编了经过整理上演的《打猪草》、《夫妻观灯》、《春香闹学》、《砂子岗》等优秀传统小戏，并附有主要唱腔曲谱。

黄梅戏锣鼓　戏曲打击乐选集。王文龙、潘汉明编撰。安徽省文学艺术研究所与安徽省黄梅戏剧团编辑，1982年7月印刷。内部发行。内容包括：黄梅戏打击乐说明，花腔戏

锣鼓二十一种，整本戏锣鼓：(甲)唱腔伴奏锣鼓四十种，(乙)身段伴奏锣鼓十二种，其他锣鼓八种及结束语。

安徽新戏 戏剧期刊。先后由安徽省文化局剧目工作研究室、安徽省艺术研究所主办。《安徽新戏》编辑部编辑。1965年4月创刊时，为不定期出版，一戏一集，三十二开本。仅内部印发了《老电工》、《党的女儿》、《牛大娘》、《耕读好》、《二两五》等数集便停刊。1982年1月复刊，至年底内部印发四期。栏目设置：剧本、剧评、笔谈、资料、美术、图片、唱腔选段、导演提示等。



安徽文化报 省文化局党组主办的周刊。四开四版，1956年5月1日创刊，1959年7月1日停刊，1978年复刊。该报以四分之一的版面，宣传报道戏曲艺术工作，先后发表了有关戏曲改革的社论，戏曲表演团体活动的报道，戏曲剧目创作、整理的经验交流及戏曲评论、戏曲音乐讨论等文章，如《贯彻百花齐放、百家争鸣的方针》、《消除传统剧目中的封建糟粕》、《重视现代戏的创作和演出》、《〈失空斩〉中真人真事与艺术概括》等近一百万字。

安徽戏剧 综合性戏剧月刊。安徽省文化局主办。1958年创刊。该刊立足本省，面向本省广大戏剧工作者及专业和业余剧团，是培养剧作者及戏剧工作者和上演剧目的发表园地。除每期发表两台剧本外，并辟有"浇花集"、"江淮花谱"及剧照等专栏。介绍演员、剧种，交流创作经验，发表少量戏剧理论文章。共出刊三十一期(其中两期小戏增刊)。至1963年因故停刊。该刊曾发表过《程红梅》、《杨八姐救兄》、《小包公》、《送嫁》、《卖鸡》、《新人骏马》、《两面红旗》、《党的女儿》及一些戏剧理论文章。1979年该刊移交中国戏剧家协会安徽分会复刊，后改为《戏剧界》，为影、视、剧综合刊物。

艺谭·戏剧谭 大型文艺综合性理论刊物。安徽省艺术研究所主办。1980年6月创刊，1987年12月停刊。原为季刊，1986年改为双月刊，共刊行三十五期。该刊辟有戏剧专栏，每期均发表有与话剧、戏曲有关的剧种史、戏曲剧目、戏曲表演、戏曲音乐、舞台美术方面的研究、评论或介绍性的文章，如《徽剧和青阳腔滚调》、《漫谈戏曲史上的"时事戏"》、《杂剧〈西厢记〉的人物描写》、《黄梅戏的音乐构成》、以及《浅谈戏曲演唱中的传情》等共三十余万字。

剧本新作 戏剧剧本集。又名《新剧苑》。中国戏剧家协会安徽分会编辑出版。内部交流发行。创刊于1980年1月。是省内专业、业余作者的田园苗圃，刊载题材、体裁、形

式、风格多样化的大、中、小型剧本。已发表的主要戏曲作品有：《花芙蓉》、《金刀会》、《双官谱》等。该刊还设有：评论、随笔、杂感、短波、文摘、消息、图片、剧照等栏目。

会员之友　　不定期戏剧工作信息集。又名《戏剧》。中国戏剧家协会安徽分会编辑出版。每年出二至三期。内部交流发行。1980年创刊。栏目设置有：创作研究、新戏讨论、剧团工作、会员茶座、会务工作、协会活动、戏剧动态、戏剧文摘、新人新事、改革种种、一得之见、建议与呼吁、读者来信、戏剧之友、剧照图片等。

轶闻传说

安徽是戏曲之乡。在安徽各剧种艺人之间流传着许多轶闻传说：有艺人参加抗日，奋不顾身，惩治土顽，机智勇敢的轶闻；有艺人被逼造反，智斗官府的传说；有反映艺人技艺绝招的趣闻，也有反映中国人民解放军将领关心艺人疾苦的轶事。这些轶闻传说，虽无史料可稽，但在广大艺人之间代代相传，已成为一种口头文学。

郑之珍二易《劝善记》　传说郑之珍生前文笔可著《春秋》，尤工词曲。他在被衙门聘为刀笔吏时，忽双眼失明，自忖为捉刀积孽神明惩罚，有目无珠。因此，他潜心编著目连戏戏文《劝善记》，刊行于世。事感神明，眼得复明。《劝善记》演出后轰动朝野。郑感戏不足，乃于戏中掺入风流韵事，不期眼复失明。至此，郑更加悔悟，遂进而加工，删去风流韵事的情节，并于刊行时定名为《新编目连救母劝善戏文》。

大演乡的由来　明朝末年，诗人吴应箕来到石台县高田村。当他看到乡亲们搬演目连戏盛况时，很为感动，乘兴挥毫，写下了"大演"二字。班主立即将吴的题字，贴于台首。乡人崇其风雅，自此，将高田村所在之乡名，改为"大演乡"，直沿用至今。

《牡丹亭》成于雅积楼　传说明代戏曲作家汤显祖的代表作《牡丹亭》，是在芜湖雅积楼创作的。雅积楼是由芜湖县县学训导李永所建(昔为文庙，今为金马门芜湖市第十二中学)。万历十九年(1591)，汤显祖被贬官去广东时，与李永之孙李承宠(历任通政司经历及广东南雄府通判)结识。后李承宠任满回芜湖，汤显祖亦移任浙江遂昌知县，于万历二十六年弃官，流寓宣城、芜湖一带。汤在芜湖与李承宠相见，李即安置汤于雅积楼上安心创作。一代戏曲名著《牡丹亭》，即在此楼写成。汤去世五十六年后，芜湖历任知县马汝骁、葛先策、朱有章等，先后纂修《芜湖县志》，均明确记载："世传汤临川过芜，寓斯楼撰《还魂记》(即《牡丹亭》)，其中因名曰'雅集'，盖讹'积'为'集'，而不知本李氏之旧名也。"

张献忠在桐城挂车河演戏祝寿　明崇祯十三年(1640)张献忠率农民军久攻桐城县不下。夏历九月农民军扎营城外挂车河，九月十日乃张献忠生日，他在老营中为自己举行祝寿活动。各营将领，本营亲兵，皆来祝贺。大碗酒、大块肉，尽情欢乐，谓之"上寿"。祝寿期间，并有梨园子弟(一说演出班社是来自张献忠家乡的艺人，另一说是张献忠破凤阳府时掳来的艺人)搭台演唱，戏码为《关云长过五关斩六将》、《韩世忠勤王》和《尉迟恭三鞭换两锏》等三出戏。一时之间，三奏既毕，八音复举，美人歌舞，陈于堂前。寿堂上还挂有两副

寿联：堂前柱一副，上联曰：上天命明君，曾见黄河清此日；下联曰：人间寿新王，争似嵩岳祝千秋。堂后柱一副，上联曰：辟江左以奠基，欢同万国；下联曰：跨海内而定鼎，祝寿千秋。

清初艺人崔相公的传说 崔相公，原名崔学京，字又臣，岳西县桃李乡沙岭人。相传为秦腔、弹腔艺人（亦能演唱高腔）。他幼读诗书，不思仕途，二十一岁时，流落江湖，长期巡演于皖、豫、鄂、鲁、陕等省。在京、津两地从艺时日较长，晚年闲居在家，时人尊称为"崔相公"。崔擅演红生戏，能以气功变脸刻画关公形象。一日，崔率大同乐班到某地演出，与一个下江戏班相遇，下江班因班中演关公的艺人得了急病，敦请崔客串《玉泉显圣》中之关羽，崔欣然应允。戏开演，崔只顾吸烟而不开脸，检场几次催请，他仍不动声色，直至临上场前，他才匆匆描了两条卧蚕眉和单凤眼，便去着戏装，勒盔头，戴髯口提刀上场。别人想提醒他开脸，已来不及了。崔一个响遏行云的叫板，踏着锣鼓点登场、亮相，奇迹出现了：只见他微闭双目，运动气功，满脸红如血染，口中徐徐吐出烟雾，霎时间，满台烟云缭绕，关云长八面威风，如雕塑一般立于云雾之中，台上台下来个满堂彩。还有一次，崔相公饰演《霸陵桥》一剧中之张飞，戏正演到热闹处，张飞手握丈八长矛，大吼一声，正欲上前交战。"不好！"由于一声大喝，崔挣断了腰带。此时，崔相公却镇定自若，忙插白道："小校们，快快抬好三爷长矛，待俺紧紧甲胄再战！"他趁小校抬矛之机，火速以舞蹈身段扎好腰带，再继续演出。崔相公临场遇事不乱，在戏班中传为美谈。

倒七戏代国歌 清光绪二十二年(1896)，清廷大臣李鸿章，以宰相身份出访欧美六国。在德国，德皇威廉二世为他举行盛大国宴，并陪同参观军事操练，还赠他红鹰大十字头等勋章。德皇在欢庆大典上，要求各国使节唱本国国歌，当时，大清帝国还没有制定国歌，李鸿章没有办法，就唱了一曲家乡合肥流行倒七戏，蒙混过关了事。

文人学士"采台" 清同治末年(1874)冬，岳西县下五河崔氏支祠落成，并在祠堂内建成一座万年台。以建祠总管崔余庆（军功六品）为首的崔姓族人，敦请上五河一班能唱高腔的文人学士前来"采台"（即首演）。这班高腔清唱大老，有监生王达三和曾任知县的王日修等人。他们应约前往，途经祠堂对面小河边，一群洗衣妇女大叫："上五河唱戏的来了哇，快，看戏去啰！"那班大老，听妇女们居然称他们为"唱戏的"，觉得有辱斯文，便怒气冲冲地折回家去。其后，崔姓族人一面怒斥妇女，一面登门道歉，王达三等人才肯重来崔家祠堂，登台"围鼓"，清唱几首喜曲，以志庆贺。

断国孝艺人造反 清光绪元年(1875)农历十二月初五，同治皇帝驾崩，举国服孝，三年内禁止一切娱乐活动，违者重罚。此时，有一个京戏班子流落在安徽含山县境内某破庙之内，以打零工、乞讨度日。一日，班里的角儿老关，唱花脸的老黄和唱武生的老包，在一起议论说：被逼无路可走啦，只好上山造反！并且向大伙言明：愿造反的上山一起干，不愿造反的发盘缠。最后，只留下一位年已花甲的老琴师和两个十岁左右的娃娃，大伙把讨来的残羹剩饭，山芋馍头都留给他们，其余人都上山造反去了。这一老两少，背起口粮和若干

盘缠便连夜远走他乡了。其余人拥立关、黄、包三人做了头领，占山为王了。老琴师爷儿仨，一路乞讨，数月后来到一个小集镇，在茶摊边歇脚，茶摊老板心地善良，得知他们是流散的艺人，十分同情。老琴师向他打听，得知关、黄、包已聚集三千之众，打富济贫，占山为王，并打退了几次清兵的围剿。后来官兵调来洋枪火炮攻打山寨，艺人们终因众寡悬殊，抵挡不住，全部壮烈牺牲，艺人的抗清斗争，终于被镇压下去。老琴师爷儿仨，在茶摊内落脚，一边乞讨，一边操琴卖唱，才得以幸存下来。

六十四顶大轿请大戏　每年农历九月十九日，是安徽寿县瓦埠古镇大王庙（水神）香火盛会，每年必玩灯、唱大戏。中华民国五年（1916）拟邀请蚌埠某京戏班演出，该班领班梅占月瞧不起乡间小镇，提出“放六十四顶大轿来抬才去”的苛刻条件。镇商会黄会长竟然答应此项要求，但提出反要求：戏唱错一处，罚戏一台；一点不错，外加大洋十块。双方订立了合同，签字画押。当戏班来到瓦埠镇，镇上票友组成的京剧良友班，在街东大桥湾里翻打演唱，戏班见状已吃一惊。演戏开始，头一天该班梅老板提出“以艺会友”：台上敲打的锣鼓，有人说出戏名，就奉戏一台。此时台上锣鼓铿锵，票友们面面相觑，不知所打何戏。后为良友班老王头道出：锣鼓打的是武戏《水战杨幺》。第二天唱《龙凤呈祥》，饰演乔玄的角儿又吃了“板栗”，台下喝了倒彩。第三天演《狮子楼》，更出了纰漏。梅占月的傲气荡然无存，会期未了，只得偷偷溜走，连戏箱也押在瓦埠镇。

葛三呱子闹戏　葛三呱子因有一张利嘴而得此“雅号”。他是捻军领袖之一葛苍龙的孙子，名叫葛璋。因捻军失败，隐名跑到山东梆子戏班里学戏。三十年后，他回到老家葛华园。清光绪二十四年（1898）正月十六日，他来到颍州，遇上唱庙戏，戏名《葛苍龙抢粮》，戏台上的葛苍龙和他的三个儿子都是丑扮，戏中称他们是“抢粮贼”；戏中的财主王兴孔也口口声声叫他们“匪徒”。葛三呱子忍无可忍，便窜上台去，大喝一声：“戏唱错了！”台上演员，台下观众，先是一愣，接着便纷纷问他：“错在哪里？”他说：“我唱给大家听。”接着便用梆子调唱起来，高亢强烈，字字铿锵、台上台下，雅雀无声。

咸丰坐殿十一年，
五年大水六年旱。
蒙城有个葛苍龙，
闹粮济贫救穷人。
僧格林沁来剿捻，
死在曹州枣林园。
李鸿章派来抢粮队，
被打得屁滚尿流窜了圈……。

葛三呱子唱时，台下乡绅和财主们赶忙派人去报告官兵。葛知道不妙，唱罢便悄悄溜走了。官兵赶来，扑了一趟空，财主乡绅只得赔了不是，送了不少“草鞋费”才算了事。

知县审"驸马"　清朝末年，蒙城有个京戏班，生旦净丑，行当齐全，唱做念打，样样俱佳。其中三黑、五时、左少爷等人，名声最响，因此人称"三五"戏班。某日，知县大人为其母庆寿，把三五班招到县府来唱堂会，掌班的呈上戏单，老太太点唱《秦香莲》。三黑唱生，左少爷唱旦。演到"杀庙"一场，正是悲剧高潮，左少爷演的秦香莲表情细腻而逼真，唱腔凄凉悲切、句句声声、如泣如诉，全场观众无不落泪。三黑饰陈世美，把个贪图富贵、忘恩负义的丑恶形象，演得淋漓尽致。老太太同情秦香莲，气得双脚直跺地叫道："天地难容，天地难容！"并立派衙役命令停锣，大声喝道："把忘恩负义的陈世美带上公堂听审！"全班人吓得目瞪口呆，都为三黑捏一把冷汗。这时，唯有扮陈世美的三黑面不改色，大摇大摆来到知县面前，用手一指喝道："呔！小小七品知县，驸马爷驾到，敢不出迎！"知县连声大叫："荒唐！荒唐！本县官职虽小，乃是科举出身，皇上所赐，真正的朝廷命官。你那驸马官职虽大，乃是戏中所扮，是个假的呀！"三黑这时把髯口一摘，躬身施礼说道："大人，你既然知道我们演戏都是假的，那老太太为何要审讯我，我又何罪之有？"一句话提醒知县，他哈哈大笑，连声夸道："演得像！演得好！"并当场加赏银五十两，传谕开锣演下去。

桐城忌演《乌金记》　据传清乾隆五十三年(1788)，桐城县北乡，发生一起因陪嫁乌金，而引出一桩谋财害命案，人称"桐城奇案"。其后艺人据此素材，编成《乌金记》，又名《桐城奇案》，由黄梅调、倒七戏、皖南花鼓戏艺人，在庐江、舒城、怀宁、望江、潜山、太湖、宿松等地演唱(据查：剧中王员外，原名王子旺，因拥有百万家财，又号王百万，家住今桐城县三十铺乡台庄村，又称王家大屋。村西五里外，是塾师周明月住地周庄，现仅剩门楼，门楣有石匾，刻有"家传礼训"四字。剧中之李仪春，家住猴岭，今属大关乡、猴岭村，与王家台庄村相距约十五华里)。《乌金记》搬上舞台后，艺人们为了避讳，凡涉及官方人物姓名，一律改换名姓。但事情发生在桐城境内，且剧中所骂乃桐城县官昏庸无道，错判此案，故此剧为历任桐城知县所忌讳，不准在桐城县境内演出。

"三义班"的由来　中华民国二十二年(1933)霍山县黄继国、潘维江戏班，到县城附近三板桥唱戏。由福照楼酒馆老板曹子栋(京剧票友)引荐，经驻县省保安一团左团长点头，戏班进城唱了一场戏。左是戏迷，看戏后很高兴，吩咐再唱三天。箱主黄继国趁左高兴之际，提出请团长给戏班题名。左满口答应，命副官扯来三尺黄绫，提笔在手说道："你们箱主仁义，班头仁义，诸位也仁义，就叫'三义班'吧！"写罢，下面还盖上团部大印。三义班便由此而得名。此后，戏班每到一地去演出，必挂此牌，以招徕观众。

李小凡怒惩苏小眼　清光绪年间，凤台县知事绰号叫苏小眼，对老百姓敲骨吸髓，对唱戏的艺人更为仇恨。他在凤台县任职期间，有个戏班唱武生的李某，乳名小凡，因事与苏知县顶撞了几句，被打得皮开肉绽，押入监狱。出狱后，李小凡带着两个徒弟在黑龙潭摆渡，兼以捕鱼为生。一日傍晚，苏小眼和两个跟班的去河东某乡绅之家赴宴归来，搭上渡船。李小凡一眼便认出是苏小眼，便暗示两个徒弟；船至河心，小凡举篙将苏小眼打入水

中，两个徒弟也一起动手，将跟班一起打下水去。黑龙潭水深流急，眨眼间苏小眼和两个跟班，全葬身鱼腹。

桂天赐戏班遭难记 民国三十年(1941)秋，贵池县被日军侵占。黄梅戏艺人桂天赐，带领戏班在贵池县乌沙镇演出。班子里有艺人丁老六(丁永泉)一家，枞阳艺人方老三(方志贤)、方老四(方志友)等三十多人。一天，敌伪县政府派人来叫他们到城里去演戏，正要打闹台演出，伪警察连连通知，一会儿叫演，一会儿叫停。后来才知道，在打闹台之前，日本侵略兵就把班里的丁翠霞抓到日本警备队去了，逼问她谁会唱《难民自叹》(《难民自叹》内容，是痛斥日本侵华罪行的小戏)。丁翠霞说："没有人唱得来。"日军就疯狂地逼她唱，不唱就叫她喝硝镪水。丁翠霞当时正怀孕在身，但一声不哨。后来，班里所有的人都被押到日军司令部。日本兵弹上膛，刀出鞘，杀气腾腾，大声喝问："你们哪一个会唱《难民自叹》？交待出来，其余的没事。说！"艺人们异口同声地说不会唱这个戏。日军见逼不出口供，便把方老三(志贤)衣服扒开，拉到杀人坑，将他打跪在跳板上审问。方志贤闭目待毙，死不开口。后来日军又把方志友(老四)抓到杀人坑旁进行威吓。最终全班没有一个人丢孬、贪生怕死，说出会唱《难民自叹》的人。于是大街小巷，老百姓议论纷纷。伪县政府怕把事情闹大，不好收场(因戏班是他们叫来的)，便出面保释；并命艺人办了几桌酒席了结。艺人们出狱后唱了几台戏，靠讨苦彩，跳加官讨赏得来的钱，还了酒席帐，班子从此也解散了。

"陈班长"看戏 1948年10月某日，某中国人民解放军翻身剧团，在亳县大王庙内演戏。开戏前，剧团负责人通知说，今晚有首长看戏，演员们一听说有首长看戏，都很激动。演出前，个个精神抖擞，人人满宫满调。可是由于有些演员过度紧张，以致忘词凉弦情况时有发生。陪同首长看戏的剧团负责人连忙跑到后台说："大家不要过于紧张嘛，今晚来看我们演出的是'陈班长'，不要紧张。"演员们听说看戏的只是个班长，紧张的心情一下子放松了。演出结束，"陈班长"上台和演员见面，大家一看说："嗬！这不是咱们的陈老总(陈毅)吗！"

李静仙两次挂银牌 霍山县倒七戏三义班的李静仙，年轻时唱戏跑红。民国十五年(1926)，李在与儿街唱《合同记》，表演情真意切，催人泪下。当地士绅杨大爷，赠送银牌一块，状如葫芦，背面刻有"与儿街杨某某赠"。民国十七年，李又在管家渡唱《小观画》，一颦一笑，温柔恬静，唱腔委婉动听，博得满堂彩。当地油坊老板方华青，又赠一面银牌，其形如锁，上刻"唐朝盛世，演出历代贤人，管家渡方华青敬赠"字样，用漆盘托着，敲锣打鼓，送上舞台，亲自给李静仙戴上。

"九千岁"登台献艺 民国三十二年(1943)秋，清朝末代皇帝溥仪的御昆仲溥环，从东北逃亡去西安，路经界首，被国民党军误作汉奸抓起来，不久，又放了。溥环在界首生活无着，走投无路。当时的界首，各种剧艺均纷纷登台演出，尤以京剧名角甚多，观众踊跃。溥环见状，想起自己过去曾在宫中学过京戏，迫于生活，遂动了演戏的念头。经他人推荐，便

在新舞台客串演出，剧目为《虹霓关》(溥饰王伯党)。“九千岁”的表演，竟也使内行侧目，观众赞赏。

彭雪枫与拂晓剧团　抗日战争时期，淮北抗日根据地，军民盛传新四军四师师长彭雪枫有三件宝：骑兵团、拂晓剧团和《拂晓报》。1940年秋，彭雪枫十分关心剧团，他指示剧团：要改编旧京剧，利用京剧的传统形式，编一些宣传抗日的新京剧节目。负责戏曲工作的刘瑞山、苏里、李克弱等同志，创作、改编了一批新京剧节目：《傻小子打日本》、《花子拾金》、《新红鸾禧》；整理了京剧传统剧目：《打渔杀家》、《空城计》、《法门寺》、《华容道》等。这些剧目上演后，受到军民的热烈欢迎，一时之间，部队里广为流传着萧恩拳打教师爷的趣话和傻小子打日本的故事。农民们赞扬说：“咱们彭家班(对剧团的爱称)的戏胜过颍州府的二簧戏了！”彭师长也高兴地对剧团的同志说：“抗战胜利了，我还要带着咱们的‘彭家班’到北京、上海去演哩！”有一次，拂晓剧团随到蒙城县东界沟集，因剧团设备简陋，演现代戏时，还可以向当地群众借服装，演传统戏就困难了。战士们便从维持会长家搞来一些白平布，交给负责舞台美术的李克弱同志，他连夜彩绘了一批戏服。第二天演出时，彭雪枫师长见演员头戴缨盔，身穿蟒袍，背插靠旗，鲜艳夺目，高兴地称赞道：“你们真不简单啊，一夜之间绣出了龙袍。”

方正先以戏诱敌　黄梅戏艺人方正先，1928年加入岳西县响肠农民协会。1929年，岳西天堂地区灾情严重，响肠河的大地主方廷献不顾农民协会发出警告，不仅抬高粮价，还组建自卫团与革命力量对抗。中国共产党响肠支部，派方正先打入自卫团为内线，很快取得方廷献信任。1930年1月1日(农历腊月初二)响肠“摸瓜队”开会，作出镇压方廷献的决定和战斗部署，方正先负责引蛇出洞。腊月初四晚上，天黑得伸手不见五指，方廷献在响肠街过足了鸦片瘾之后，又在自卫团团部鬼混到半夜。方正先见约定的时间快到了，便催促他回家，方廷献不愿走，方正先许以上路后唱戏给他听，引他上了路。一路上方正先唱着小调，走过惜字亭，他大声地唱起事先约定好的《毛洪记》，给埋伏在路边的同志发了信号，让他们做好准备。待走到“摸瓜队”埋伏处响肠老街小湾子嘴时，他高声唱道：“他又来了……”又补了一句：“廷献爷，你的灯不亮了吧？”方廷献刚欲应声，只听“砰”的一声枪响，他便应声倒下，一命呜呼了。从而打响了岳西县天堂地区农民武装斗争的第一枪。

还有一句“落板”要唱完　1948年，国民党第二十五师，对大别山革命根据地大举进攻，实行铁桶包围。七月初，中共太(湖)岳(西)县委领导下的一支武工队，驻在冶溪河大坂的联庆堂屋。武工队中有几个黄梅戏迷，凑起四块门板，就着台阶沿，在大院内搭起个简易的戏台，由徐高成、刘实成主演。他们穿着便衣，李恩元将葫芦瓢翻过来当板鼓，筷子当鼓条，戏就这样开台了。看戏的除了武工队员外，还有少数群众。尽管烈日当空，晒得汗流满面，台上台下都异常认真。两折戏唱过，第三出是《送香茶》。当戏演到张宝童唱〔迈腔〕：“用手接过茶一盏——”时，哨兵突然跑来，在队长耳边嘀咕几句，队长随即奔出大门，远处

传来一声枪响。饰演妹妹的刘实成小声向饰演张宝童的徐高成说:“小徐,有情况,怎么办?”徐高成知道情况紧急,但却非常沉着,凑近小刘耳边说道:“还有一句落板没唱完,怎好收尾?”说罢,他神态安然地唱完落板:“问一声老母亲可还安宁?”此时,“嘘”的一声,一颗子弹从他们头上飞过。台下的队员们,唰地一下拉开了;群众也都飞跑回家。这时国民党兵已穿过柳林向屋场扑来。武工队且战且走,等他们退到屋后山上时,再回过头来一看,呀!不仅联庆堂屋已被包围,其他各处驻点也枪声大作,冶溪河反包围战,就这样打响了。

“五猖神”的来历 据传说:目连戏中的傅相家,极为富裕。一日,有五个扮成红、黑、白、黄、蓝脸的强盗,洗劫了傅相家,抢去大批金银财宝和马匹。强盗们将财宝放在马背上驮着,走了五里路,马突然停下不走了,竟开口说话:“我前世白穿了一双草鞋,今世变马来还债;我走了五里路,债已还清,不再走了。”强盗们听了大惊,心想:马只白穿了一双草鞋,就变马还债;我们抢了这么多东西,来世变马,一辈子也还不清债呀!于是,五个强盗一商量,决心将所抢之物全部归还傅家。从此,洗手不干,专为人做好事。后来这五个强盗死了,人们为了纪念他们,便建造庙宇,奉为五猖神。

盖叫天威扬芜湖 清宣统二年(1910),京剧名伶盖叫天应邀赴湖北省演出,途经芜湖,当地戏院老板挽留,盖决定在芜作短期演出。开演前,有人劝盖叫天去拜望当地的清廷武官李统领(名葆龄),盖不予理睬。李统领的儿子以盖叫天未登门拜客,心里极不乐意,遂于盖第一天演出时,带领一批清兵闯进戏院,大喊大叫,横蛮地要盖叫天把正在演出的《莲花湖》停下来,他们要另点戏唱。盖叫天顿时怒从心头起,站到台口,对前来捣乱的李统领儿子说道:“我到芜湖来演出,没有拜客,你们就存心来捣乱,真是有眼无珠,难道我盖某人是好欺侮的不成?我是明人不做暗事,要当面向你们领教领教,有种的就别溜!”说罢,转身跑向后台,迅速脱下戏衣,换上便装,向武行们喊道:“台下有一帮人存心来捣乱,不让咱们吃饭啦,抄家伙和他们拼了!”李统领的儿子一见这架势,吓得抱头鼠窜。李统领民怨很大,怕把事情闹大不好收场,随后要儿子找人向盖叫天说情,办了酒席赔礼道歉,并在戏院门前燃放了鞭炮。老百姓个个拍手称快。

包相爷家乡的船一律放行 抗日战争时期,赵心顺是界首一带颇有名气的、以演包公戏著称的梆子戏演员,兼以航运为生。一次,他跑船来到田家庵,被当地一戏班请去票戏。首场上演《下陈州》,他饰演包公,戏正唱到热闹处,赵的表弟慌里慌张跑到后台,对赵说:“俺的船在河下,被国民党的队伍扣住了!”正巧,这个队伍的长官正在台下看戏,戏演至包公出场,赵心顺却不上台了。那长官正看得出神,一见戏停了,大发雷霆,传掌班的回话。掌班的笑着说道:“禀长官,‘包相爷’表弟的船,被贵军兄弟扣了,‘包相爷’无心唱下去了。”那长官说:“哈!这算啥事?叫‘包相爷’只管唱下去!”说罢又回头对勤务兵说道:“快去通知河防,凡是‘包相爷’家乡的船,一律放行!”

严昌明巧对戏联 解放前,贵池城南杏花村经常演戏。有一次,一个黄梅调班子在

此演唱，刚唱了一半，一阵黄梅雨把观众冲散，暂时停演。有几位文绉绉的乡绅，因看不成戏了，就坐在小酒店里聊天。其中有一个年长的乡绅，信口占一副上联，要求在座的乡绅对。这上联是：在杏花村，吟杏花诗，要饮杏花酒。谁知，在座的乡绅面面相觑，没一人能对上。这时戏班里演小丑的严昌明，也钻到酒店里来了，他想喝上二两驱驱寒气。见几个乡绅停杯不语，便打趣地说："这桌上酒，列位怎不喝？不喝就送给我喝吧！"那位年长的乡绅一看是个"戏子"，便轻蔑地说："你能对我的上联，就给你喝。"于是便把他刚才出的上联又念了一遍。严昌明听罢哈哈一笑，说道："有何难哉，老天爷早给我送来了下联！"众乡绅都不解地望着他，他却不慌不忙地指着天对道：唱黄梅戏，落黄梅雨，可恼黄梅天。在座的众乡绅一个个瞠目结舌，不得不请他入座饮酒。

严昌明代写对联　严昌明到贵池县山里联系演出。这山里有两个大祠堂，一个村子姓刘，一个村子姓李。刘、李两族甚是和睦，每年新春，两姓轮流请戏班子到对方祠堂演出。他们有个不成文的规定：迎戏的一方，负责搭台；送戏的一方，必须带对联到对方戏台上去贴。对联内容必须与戏有关，又要体现两姓友好，不得重复。如若送戏的一方写不出对联，就改由迎戏的一方写，送戏的一方搭台。由于李姓读书人少，年年写，均写不出高水平的对联来，很是懊恼。这一年又轮到李姓送戏，严昌明恰于此时来到此地，他听了李姓族人诉说苦衷便自告奋勇地要代拟对联。当即拟好上联，并嘱咐先贴到刘氏宗祠戏台上去。刘姓族人见此上联，一下闹开了锅，因为那上联写道：骑牛过黄河，老子姓李。刘姓认为：你李姓宗族多年写不出好对联，今天一写对联竟称起"老子"来了，心目中还有我们姓刘的吗？纷纷要求向李姓兴师问罪！族长说，等把下联贴出来再与他们论理。打闹台的锣鼓刚停，戏就要出台，于是下联又贴出来，台下，顿时掌声雷动。原来那下联是这样写的：斩蛇起芒砀，高祖姓刘。戏出台了，开台垫戏的，正是这个演小丑的严昌明的独脚戏《韩湘子化斋》。观众听说对联是他作的，于是报以一阵又一阵的热烈掌声。散戏后，刘姓族长率众乡绅亲临后台，请严昌明和戏班里全体艺人，到祠堂里饮酒赴宴。

秦昆山巧斗翻译官　民国三十三年(1944)春，京剧秦家班以"鸿春社"名义，来到芜湖市复兴大舞台，演出《秦香莲》、《八珍汤》、《狸猫换太子》和《盘丝洞》等剧。有一姓金的日本翻译官，倚仗日本人势力，以《盘丝洞》演出有伤风化为借口，欲向秦家班敲诈勒索。班主秦昆山未予理睬。金翻译官见勒索不成，恼羞成怒，遂用一把大铁锁将剧场的铁栅门锁了起来，以此相威胁。岂料秦家班并未屈服，班内艺人气愤填膺，欲砸铁锁以泄愤。但秦昆山却另有主意。此人久闯江湖，见识过世面，交际广，朋友多，此次遭人勒索，岂肯善罢甘休！他叫人先用熔化之锡水灌进铁锁的锁芯，把锁芯封死，再让众艺人化妆后穿上戏服，站立铁栅门内两旁，敲锣打鼓，以示抗议；并请人拍下照片，向社会和报界呼吁，一时之间舆论大哗。此事越闹越大，惊动了南京的马晓天。马过去与秦昆山有过交情，是南京汪伪政府的大官，他耽心事态扩大，不好收场，便打电话到芜湖责令金翻译开锁赔礼。大汉奸权大气

粗，小汉奸敢不遵命。金翻译偷鸡不成反蚀把米，只得忍气吞声，俯首听命。但锁芯已被封死，金翻译只得央求剧场人员用斧子将锁劈开，并燃放鞭炮，向鸿春社赔礼道歉。至此，闹了半月的“封门”事件，才宣告平息。剧场照常营业，秦家班照常演戏，场内场外，人心大快。

范长江现场评戏　1944年夏季，津浦路路东地区第一次民间艺人代表大会在来安县半塔集召开。会议期间，演出了几台戏曲。其中有一个民间剧团，演出了自编的《西安事变》，出场人物有：蒋介石、周恩来、朱德等。演员们沿用了古装戏中的旧套路演出，扮周恩来的演员身穿长袍，头戴礼帽，上场诗念道：“头戴一枝花，打倒资本家。”观众听了大笑不止。坐在台下看戏的名记者、新华社负责人范长江，等演出结束后，他请大家不要走，搬张椅子站在观众中间，对这个戏作了现场评论。他肯定并鼓励大家的演出，同时也指出了这出戏在政策上一些不妥之处。大家听了之后，心服口服，鼓掌欢迎。

乱传行话险送命　清代末年，巢县与无为县交界处有个小镇，镇上有个倒七戏艺人姓魏，人称小六八子。每当他唱了几个钱，就到大烟馆去抽鸦片烟，他越抽瘾越大，越抽人越穷，没钱就赊帐。烟馆老板却说：你若把艺人的行话传给我，才给你赊账。小六八子知道艺人的班规：行话不准外传。初不答应，后来烟瘾难熬，就答应了老板的要求，陆陆续续把艺人的行话都传给他了。某日，小六八子的师傅汤小龙哥子，带了师弟来到这家大烟馆抽鸦片烟，用行话对师弟说：烟泡子太小，以后换一家去抽。谁知老板在一旁竟用艺人的行话答起话来：说他烟泡子不小。汤小龙哥子听了大吃一惊，一再追问行话是向谁学的，老板终于说出了底细。汤小龙哥子回来后，与几个前辈在一起商议，多数人主张将小六八子活埋。汤小龙于心不忍，为其求情。最后决定：打他五十大板，解除其与汤小龙哥子的师徒关系，逐出班子，永不与之为伍。

十三块板的传说　“十三块板”，是旧社会艺人对舞台的一种称呼。艺人之间常说：“十三块板上见！”意思就是在舞台上见高低。传说从前艺人演戏都是打地摊。后来，“庄王爷”赐给艺人十六块板，用来搭戏台。但十六块板被坠子茶园唱坠子的艺人偷走两块做了简板；又被河下渡船上老舵工拿走一块做跳板，因此艺人搭台子只剩下十三块板了。从此之后，戏曲艺人进坠子茶园不用买票，过渡时也不给摆渡钱，似乎这已成为不成文的规矩。

“铡死陈世美！”　民国二十九年(1940)春，界首梆子戏演员魏会斌，在河南沈邱县老城搭班子演戏。有一次戏班演出《铡美案》，魏饰演陈世美，由于他唱做逼真，使观众对忘恩负义的陈世美无不切齿愤恨。当戏演到包青天怒铡陈世美时，正在台下看戏的老王太的兵(土匪队伍)纷纷跳上舞台，大声吼叫：“铡死陈世美！铡死陈世美！”非要真铡不可。戏班演员一个个都吓愣了，领班的见此情况，只得跪下磕头求情，士兵们哪里肯依。魏会斌吓得面如土色，全身发抖，一头钻进大衣箱，再也不敢出来。最后，还是在大伙儿一再解释，并苦苦哀求下才算了事。

又涂一层蜡　“文化大革命”时期，利辛县举行业余文艺会演。红卫影剧院(今利辛

影剧院）的舞台上，某毛泽东思想宣传队，正在演出“革命样板戏”京剧《智取威虎山》。戏演至杨子荣在威虎山大厅应付座山雕的盘问时，座山雕说：“天皇盖地虎。”杨子荣答：“宝塔镇河妖。”座山雕审视杨子荣，本应说“脸红什么？”杨应答：“精神焕发！”但因座山雕扮演者思想紧张（那时把样板戏演错或演走了样，要受严厉惩罚的），一时错说为：“脸为什么黄了？”杨子荣灵机应变，随口把本该下一句的台词提前使用，答曰：“防冷涂的蜡。”岂料座山雕一时头脑发懵，并未将错就错，盯着杨的脸直发愣，上牙磕着下牙，再次发问：“怎……怎么又黄了？”杨子荣略一停顿，还是从容地答道：“又涂一层蜡！”台下哗然。

“孔雀台”的传说　坐落在怀宁县小市港老街东街头边沿的孔雀台，堪称历史悠久，是颇有传说性质的轶事。它原来并非是提供演出场所的戏台，而是与汉乐府叙事长诗《孔雀东南飞》有着一脉相承、不可分割的关系。自古至今，当地居民代代相传着这样一则感人的故事：怀宁县小市港，有一对相亲相爱的夫妻焦仲卿和刘兰芝，在封建宗法社会的桎梏下，深受摧残，终于双双殉情，化作一对美丽的孔雀向东南方向比翼飞去。当地居民，深深地怀念他们，无论是日出而作，日没而息，或是劳动之余，总是引颈翘首向东南方眺望，希望有一天这一对相亲相爱的精灵，能够飞回小市港来。但因小市港地处低洼，周围岗峦起伏，竹木葱茏，每每挡住居民们的视线。于是，有人自动相约，垒土为丘，登丘眺望，一览无余。这土丘便是当年的居民们眺望孔雀的土台。一千多年来，几经沧桑，几遭淹没，直到明代年间，在当地百姓的倡议下，才建成了飞檐翘角、画栋雕梁的“孔雀台”。

谚语·口诀·行话

谚语、口诀、行话在安徽地方戏曲中是相当丰富的。它们有的是艺人长期舞台实践的经验结晶，有的是艺人在旧社会苦难生活中的切身体会，都具有较鲜明的地方特色。现就其与艺事有关部分加以记述。

谚　　语

有戏吃戏饭，没戏吃气饭。

三分旦脚走天下，七分小生不成家。

班子好看不好看，就看有没有好花旦。

唱戏的嗓子，皮匠的掌子。

听了拉魂腔，有病不用开药方（意即拉魂腔好听，听了可以祛病）。

拉魂腔，拉魂腔，不怕你不来，就怕俺不唱。

听了拉魂腔，饼子贴在腚瓣上（淮北农村妇女酷爱听拉魂腔。有时正在伙房贴馅饼子，一听拉魂腔唱了，忙不迭地想看戏，慌的把手里的馅饼，错贴在屁股上）。

装龙像龙，装虎像虎，装个半吊子像个二百五。

生饭好吃，生戏难唱（生饭指夹生饭）。

忘词掉板又凉弦，可好意思去拿钱？

和尚不亲帽子亲，唱戏的都是一条根。

同行当，要相让，好角不必争着唱。

师傅领进门，修行在个人。

台上站横头（指龙套），台下拿零头。

学会唱小生，扇子不离前后心。

咬字不清，如钝刀杀人。

千斤白口四两唱。

千生万旦，难得一净。

口　　诀

青衣一条线，花旦一大片。

唱戏不懂韵，只能瞎胡混。

早扮三光，晚扮三慌。

唱戏没有味，听戏打瞌睡。

演文戏要火，演武戏要稳。

生行表演班班有，着重卖手和卖口。

丑行看你丑不丑，亮亮你的身和走。

大架丑卖嘴，小架丑卖腿。

不要脸（撒得开）有脸，要脸（碍面子、害臊）没有脸。

梆子戏，讲究唱，先听红脸怎么样。

孬好角，都一样，好戏都是在人唱。

唱做念打都没功，给你个好角也不中。

装得像，强似唱，好戏看过都难忘。

规矩不到，难免人笑。

舞台一小片，就像上火线。

唱行好，唱得多，人家听了自会说。

吊儿郎当上了台，人家听过不再来。

吃喝嫖赌胡捣操，到哪班里都不要。

把人唱走光，喝油也不香。

唱熟梁山伯，其他都好说。

有字无音，观众不听；有音无字，观众生气。

只要红脸唱得好，讲啥价钱多和少。

正会敬神看关公，听听红脸中不中。

要是红脸不咋样，不要戏价也不唱。

梆子红脸是老键，一人能顶半拉天。

成班好比盖新房，先找红脸挑大梁。

一指为小生，二指为官生，三指三花脸，指法要分清，四指老生用，官生也可行，五指大花脸，老生在其中。用指非绝对，按行大体分。

拉魂腔，有戏单：《点兵》、《四告》、《大花园》；《鲜花（记）》、《罗鞋（记）》、《鱼篮记》、东西

回龙二五反(指《东回龙》、《西回龙》、《二反》、《五反》);长短篇子(篇子,如同说唱的"书帽")成篓装,还有《四平(山)》、《八盘(山)》、《小欺天》(即《三蹗寒桥》)。（这是小丑顺口溜出的拉魂腔的戏单)

行　　话

海弯子、高流、杠海味的　指唱京剧的。

剪弯子、低棚、减万儿　指唱地方小戏。

永攒、海杠、马后　多唱的示意。

剪攒、减杠、马前　少唱的示意。

攒弯子、劳万的　指唱戏的人。

交弯子　指看戏的观众。

码海　指上座率高,看戏的人多。

码稀　指上座率低,看戏的人少。

苏拉　指把观众唱走光了。

降　催演员下场。

减牛子、减生　指唱小生的。

苍雌　指唱老旦的。

减挑乎、枉劳　指唱花旦的。

海牛子、杠苍码儿　指唱老生的。

杠扁杆儿　指唱三花脸的。

莽(卯)上　鼓动大家加油唱。

跑红　指艺人唱出了名气。

羊胡子、凉胡子　指外行人。

打彩　观众向台上掷钱物。

顺子绝　指唱戏的人腔好、嗓子好。

顺子闷啦　指嗓子哑了。

抱老未文　指戏装未化好。

抱老文了　指戏装已化好。

操棚子　打闹台锣。

秧子万　指连台本戏。

中子万　单本戏。

稀留万　指喜剧、闹剧。

撇苏万　指悲剧。

槟托万　指武打戏。

黄点万　指爱情戏。

柳口万　指有大段唱功的戏。

指点万　指做工戏。

减齿万　指新戏。

落拉　指演员忘词。

码儿　指戏快唱完了。

码儿杠　不要唱了。

飘盆　演员卸装。

麻眼子　指钱。

堆梳　指说坏话。

锁鸟子　指品格低下的人。

其　　他

戏台对联

南陵目连戏剧本内戏联

生目连、旦观音、净阎王、丑判官，神乎鬼乎？何必以虚为实；

父天堂、母地狱、子和尚、媳尼姑，是耶非耶？不妨将假作真。

传经不言正果，收释氏遗篇，须晓得阴阳一理；

鬼神其实虚无，演梁朝故事，只辨明善恶两途。

南陵县童家疃戏台戏联

傅员外乐善好施，修桥补路，有子无孙悲蜾蠃；

东方亮吃酒划拳，打僧骂道，三男二女庆螽斯。

南陵目连戏剧本内十殿阎罗殿殿有联

一殿对联

盖世英雄难免无常二字；

眼前富贵犹如春梦一场。

二殿对联

能离此个关头才成好汉；

若到这般模样岂是丈夫。

三殿对联

垢面蓬头半是风流门里出；

刳肠刮骨都从得意事中来。

四殿对联

官职卑微焉敢贪一毫钱钞；

衙门虽小决不受半点人情。

五殿对联

何苦急急忙忙干许多坏事；

落得干干净净做一个好人。

六殿对联

回首望吾乡尘世已更新业主；

伤心过此地我身不是旧时人。

七殿对联

阴报阳报迟报速报终须有报；

天知地知神知鬼知谁谓无知。

八殿对联

刻薄成家难免儿孙荡废；

奸淫积债忍教妻女偿还。

九殿对联

赫赫天条善恶两途皆有报；

森森地狱幽冥一理总无丢。

十殿对联

阳世奸雄违天害理皆由己；

阴司报应古往今来放过谁。

望江县古戏台戏联

白云常在，白露方凝，白雪谱新声，天上更添明月白；

红稻已收，红梅未发，红腔奏古调，人间都唱满江红。

萧象坤撰

临牛厂以建歌台，玉笛弄金凤，漫道牧童吹信口；

就龙潭而开曲谱，瑶琴弹夜月，顿教鍾子遇知音。

江鸣岗撰

何必穷世界大观，对阳春白雪，擅板红牙，也算是耕读渔樵一场乐事。况梅香叶馥，更助精神，佳景足流连，恰好与那些男儿，拨开十里烽烟，偷闲半日；

切莫谈功名两字，问桥畔溪云，枫林夜月，曾几见王侯将相万寿无疆。纵铜柱金城，终埋荆棘，皇图皆戏剧，反惹得这般子弟，作出百般奸诈，贻笑千秋。

金和尚撰

见几多世态人情，触目惊心，莫道戏中无益；

做尽了音容笑貌，出风入雅，都从空中传神。

宇宙事，孰假孰真，任尔铺张，输输赢赢都是戏；
古今人，做好做歹，看他结局，褒褒贬贬未曾饶。

乱乱乱，乱出义士忠臣，方才罢手；
弹弹弹，弹到高山流水，谁是知音？

于斯不大地方，可家可国可天下；
虽是寻常人物，能文能武能鬼神。

嘱咐唱戏人：须作出一番好排场，方才动手；
叮咛打鼓佬：拿不住十分稳板路，莫乱捶皮。

有时欢天喜地，有时惊天动地；
或为君子小人，或为才子佳人。

怀宁县黄梅戏戏联

凤凰山莫乱捡柴，唯愿教子劝姑，纺纺线纱补补背褡，稍积点乌金，免得淘气；
海螺墩正打花鼓，恰值拜年访友，扳扳竹笋撇撇荠菜，纵不闹黄府，也要反情。

前月是九九图消，且观箫韶九成，凤舞鸾鸣亲九族；
今朝正三三节近，特唱阳关三叠，莺歌燕语报三春。

陈栖梧撰

怀宁县王家墩戏台对联

民主大剧场，拜尔相，封尔侯，粉墨衣冠，须知四百兆同胞，毕竟是后台老板；
自由新乐府，扣吾角，击吾壤，讴歌桑梓，挨过数千年专制，哪能当现代奴才！

王梁甫撰

黄梅戏台口对联

唱怀腔，廿四史中无此卷；
听府调，十三经外有奇书。

怀宁石牌镇戏台对联

台上笑，台下笑，台上台下笑引笑；

演今人，演古人，演今演古人吃人。

岳西县唱"谱戏"对联

托箱内有些好衣冠，试演一堂，一切威仪皆效汉；

谱牒中许多大人物，若谈三国，三分正统总归刘。

刘慕周撰

岳西县五河高腔班戏联

一曲升平歌大有；

万家欢乐唱高腔。

岳西沙岭崔氏宗祠万年台戏联

演出来千古人物；

看过去百代潮流。

岳西高腔抄本载戏联

跳出来，大作一番，令他瞌睡皆睁眼；

站定了，戏讴几句，是我知音尽点头。

岳西中关徽班演出戏台对联

一湾流水，两岸熏风，弹起三弦子，四车工，听梅曲遗音，犹是江城五月；

六律调和，七情具备，登上八仙台，九龙口，看梨园老脚，果然火候十分。

储皖山撰

岳西东山汪氏宗祠万年台戏联

演一部忠义图，后人作鉴；

唱几阕清平乐，先祖是听。

岳西沙岭太平灯会戏联

戏上元灯为太平增色；

击催花鼓代天地扬威。

崔显德撰

怀宁石牌镇黄梅戏班戏联

满场都是穷人，翘首观来，看戏哪知唱戏苦；

凡事终须了局，从头演起，上台不易下台难。

怀宁三桥镇封山蔡林演唱黄梅戏戏联

三唱黄梅，恰好是风光三月，裙屐共遨游，赏风前杨柳，烟里杏花，任诸君嬉笑可也；

一登龙门，便增高身价百倍，行为须检点，莫纳履瓜田，整冠李下，望大家禁令必遵。

潜山县小路桥演唱黄梅戏戏联

乘雪过小桥，颂梁父吟，野草中岂无有心人听；

登台顾大局，壮神州色，梅花上掬出满腔血来。

徐用刚撰

八公山草木皆兵，浑疑战鼓频催，谁敢如风扫叶；

一阳节天时似箭，最好武装同志，都来指日挥戈。

徐用刚撰

潜山桃坡乡傩戏戏台对联

周礼两千秋，依旧规模仿古调；

神昭应后世，重兴风俗唱傩腔。

避兵役，离故乡，杞良身名俱裂；

杀倭寇，救国家，文龙忠孝双全。

自古傩从天子出；

至今礼重圣人乡。

傩礼仰前徽，扬干执戈，乡里同驱疫疠远；

祚阶思贤道，逿裳纭服，大家齐唱太平歌。

观前乡演目连戏戏联

玉帝也贪财，傅老爷不过有几个鳖沙（小铜钱），便命仙童玉女引到天堂上去；

阎王真小气，刘氏女不过吃几片狗肉，即差牛头马面拉到地狱中来。

刘街乡演目连戏戏联

傅相怎么升天？只因乐善好施，才落得这番后果；

刘氏为何入狱？若说打僧骂道，倒还算女界伟人。

抗日战争期间刘街乡演小目连戏戏联

世局慨如何，借魔杵一挥，扫尽中原小鬼子；

人心应有感，看铁花满树，出头尽是木头人。

寿县正阳关戏园戏联

人情都是戏，不可将戏认真情；

世事尽成空，岂能以空为事实。

横匾：千载一时。

寿县三觉寺淮醒楼戏楼戏联

非真非幻，海市蜃楼呈妙境；

是色是空，镜花水月显奇观。

你打起脸来，今日顿殊昨日样；

我睁开眼看，上台总有下台时。

寿县隐贤关帝庙戏台对联

装谁像谁，谁装谁，谁该像谁？

看我非我，我看我，我似非我。

寿县吴山俱乐部戏联

四千年变幻沧桑，数历代兴衰，都付与断碑残碣，溯回紫盖黄旗，英雄硕士，海市蜃楼，问豪华于今安在？

八九载飘摇风雨，拚满腔热血，收拾起剩水零山，际此花月鲜妍，清和时节，铁板铜琶，看我侪粉墨登场。

刘绍基撰

寿县共乐舞台戏联

共开剧社于斯，演些事震聋发聩；

乐得佳宾莅止，看他们作势装腔。

张树候撰

亳县朱公祠戏台对联

一捧雪，二度梅，三顾茅庐，四架山紧对五凤岭；

六月雪，七星庙，八仙过海，九莲灯高挂十王宫。

全椒县城隍庙戏台对联

休羡他快意登场，也须夙世根基，才能够屠狗封侯，烂羊作尉；

姑借尔寓言醒世，一任当前炫赫，总不过草头富贵，花面逢迎。

薛慰农撰

亳县白庙集花戏楼戏联

金鸡岭，木羊城，水帘洞，火焰山，土行孙渑池大战；

天台山，地塘板，君臣乐，亲换亲，姜子牙斩将封神。

亳县大王庙戏院对联

俊张生，俏红娘，美莺莺，探西厢，做一场巫山云梦；

文诸葛，武张飞，智周郎，反间计，偏遇上蒋干盗书。

涡阳县义门集戏台对联

唱戏、听戏、谈戏、论戏，世上事无非是戏；

你乐、我乐、他乐、同乐，古今来寓教于乐。

涡阳县老当典戏院戏联

学君臣、学父子、学夫妻、学朋友、学千古忠孝节义，细细看来，漫道是逢场作戏；

或富贵、或贫贱、或喜怒、或哀乐，或一时离合悲欢，重重唱出，管叫你拍 案惊奇。

刘傻子撰

涡阳县龙山集露天戏院戏联

黑脸刚，红脸忠，白脸奸党；

老旦慈，正旦孝，花旦风流。

东至县金家村目连戏对联

祸福随善恶相称除，明镜高悬，一丝不爽；试观有德者登仙，有罪者堕狱，牛能语，马能言，演得怪怪奇奇，总非留假；

纲常与天地会终报，大体昭著，千古弗移；且看为妻者背夫，为舅者诱姊，魔来侵，鬼来拿，做这热热闹闹，原是开昏（荤）。

善非关吃素，想古来许多忠臣孝子，义士仁人，虽饮酒茹荤，大都信实真诚，自然流芳百代；

恶岂在开斋，慨世间多少泼妇娇妻，淫姬妒女，纵看经念佛，无奈心偏残忍，已是秽播千秋。

东至县渡头目连戏戏联

十载为期，刚逢十月之交，竖起十丈说法莲台，十目视，十手指，十殿赫赫阎君，拿得十恶刘氏，十番讯究，十次折磨，循令人十分吓怕；

一门酬谢，普赐一方之福，演出一位思亲孝子，一头母，一头经，一尊观音大士，幻成一个娇娥，一路纠缠，一场调笑，才见他一片真诚。

金燮理撰

王浣溪观戏诗词

王浣溪（1869—1929）　名造五，字凤楼，号浣溪。今岳西桃李乡人，清廪膳生，以教学为业，曾被聘为《潜山县志》采访员、安徽省志编辑员。王阅历丰富，知识广博，爱好戏曲。

在其《爱山光阁》诗词集中，收录不少有关戏曲诗词，摘录如下：

观戏有得[1]

绝大文章游戏出，　特翻往事做新闻；
诙谐却有箴规意，　只是旁观漫不分。

说法由来必现身，　当场情事本非真；
笑他到底痴迷者，　未免观场是矮人。

曲部风流斗巧妆，　英雄儿女各分行；
请君漫说登场好，　总是回头看下场。

富贵功名四十年，　卢生有梦也徒然；
梨园曲似邯郸枕，　一样收场绝可怜。

赠伶人葛某（七绝四首）[2]

葛洪妙裔尽神仙，　戏求偏工最少年；
翩若惊鸿翔日下，　皎如玉树立风前。

可餐秀尽饥充腹，　不散香宜坐比肩；
听啭一声莺语罢，　直教欢喜极人天。

岂是当年葛玉贞，　新词谱就更调筝；
而今记得前身事，　故把裙钗学女伶。

---

① 观戏有得共四首，为清光绪二十六年(1900)春节后，作者为家乡五河一带演出之“采篮戏”班而作。采篮戏即今之黄梅戏。

② 伶人葛某，指清光绪年间黄梅调艺人葛大全。葛是潜山葛宴(亦称割肚)人，生于清同治年间。1900年来五河演出时，唱做均佳，他长期与潜山、岳西一带艺人组班演出，红极一时。

才拭啼痕笑态宜，　歌成又舞柘枝颠；
旁观只怪痴憨甚，　那识登台要达权。

“采篮戏”所演故事，本属无稽，然声虽淫而事有近正者，因戏系以诗焉：

题《告经承》

倚官作势已难宽，　况把书生下等看；
拼掷儒冠申众愤，　到头博得万民欢。

题《合镜缘》

一片冰心断不移，　此身拼作女沙弥；
镜分虽有重圆日，　难煞墙头破镜时。

题《乌金记》

未识郎君面若何，　是谁入室竟操戈；
倘非索绊书生出，　怎得松枝施茑萝。

题《毛洪记》

小星得备亦良缘，　云雨巫山梦不全；
纵是金环能践约，　那堪虚度十三年。

题《珍珠塔》

一塔珍珠暗定情，　奇缘共羡小方卿；

登楼不说登科话，惹翻佳人两泪倾。

题《葡萄渡》

棍打鸳鸯太不情，一杯酒覆困书生；
葡萄渡口风波恶，那及官衙势更横。

题《罗帕记》

苟延残喘主人恩，翻肆谗言月下奔；
到底罗巾能泄恨，不教东海郁冤魂。

题《山伯访友》

失之交臂奈伊何，却悔从前领略讹；
抵死相思了无益，不如双去问阎罗。

题《天仙配》

有身尚卖复何思，树下联姻事更奇；
不借聘钱偏得妇，牛郎无此好便宜。

题《鸡血记》

割鸡本不用牛刀，贾祸谁知在羽毛；
我自烹雉无怨恨，却令举室荷恩褒。

同价卿观霍邑人赴会演戏[1]

佛号喊声高，　人人兴趣豪；
登场各献技，　偏把土音操。

高唱入云际，　低吟瓶沸笙；
抑扬虽有致，　总未合中声。

〔齐天乐〕《傀儡》[2]

登场只有形维肖，人人相视而笑。没点肤肌，但凭木梗，活现须眉面貌。是何工巧，弄袖里机关，特翻新调。大部梨园，如今变作夜叉庙。俗情何用计较，叹从来世局，都由此了。什么奸雄，恁般节义，一样归他笼罩。不须相诮，看着得衣衫，装成大老，比沐猴冠，思量犹觉好。

〔多丽〕《读西厢记》

甚情天，单成人世情缘。忆当时，投身佛寺，西厢巧遇婵娟，猩唇轻点朱缨颗，蛾眉分贴翠花钿。院隔红墙，佩归紫阁，绣帏空想彩丝牵。幸得女私传款曲，月下拨丝弦，才勾引佳人意动，暗递鸾笺。

正痴心欢娱有准，翻教得病缠绵。二千兵忽长围合，一封书促两情联。阿母偏刁，秀才特软，合欢筵变谢恩筵。费鸠婢许多口舌，破镜重圆。最难耐携衾抱枕，夜夜窗前。

---

① 此诗，是作者于清光绪三十年(1904)春，在今岳西黄羊乡"刘大仙庙会"上，观霍山艺人演唱"二扬子"(即今之庐剧)时作。

② 此词作于清末民初，作者看家乡木偶戏(唱黄梅调)艺人叶其尊演出而作。

〔念奴娇〕《题〈牡丹亭〉词后》

青梅簇簇，是天公有意栽培情种，才到牡丹亭上望，意马殊难羁控。杏媚含姿，桃娇欲语，勾引芳心动。拈花一笑，便牵人入春梦。

最叹人去梅边，魂萦树下，命被花枝哄。一幅遗容藏洞里，却受痴郎供奉。俏魂有灵，前缘未泯，终得罗帏共。还看园内梅枝，犹未成拱。

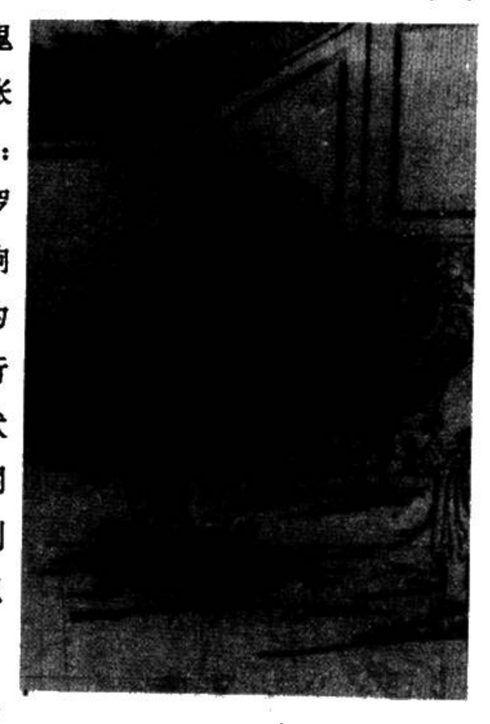
〔金缕曲〕《题〈琵琶记〉本后》

久客羁京洛，最堪怜，白发萧疏，红颜寂寞。若使归能及早，也免伤人轻薄。算只是，贪婚恋爵。艳语鄂君堆绣被，那曾知，旧妇青丝割。思往事，泪应落。蓝桥别赴云英约。叹狂徒，忍弃糟糠，恋新欢乐。一样秋胡为薄倖，心比司徒更恶。到结局，才能领略。演剧登场伤且愤，笑东嘉，善把郎中谑。情薄者，宜思索。

传　　记

传　　记

孟汉卿(生卒年月不详)　　元代戏曲作家。亳州(今亳州市)人。约元世祖至元中叶(1264—1294)前后在世。生平事迹无考,钟嗣成《录鬼簿》列入前辈已死名公才人。工词曲,所作杂剧仅知《张鼎智勘魔合罗》一种。贾仲明增补本《录鬼簿》补挽词云:“己斋老叟(指关汉卿)播声名,表字相同亦汉卿,魔合罗一段题张鼎,运节意脉精,有黄金商调新声,谊燕赵,响玉音,广做多行。”朱权《太和正音谱》亦将《魔合罗》列为“杰作”。剧本写李文道图谋钱财,毒兄霸嫂(刘玉娘),行贿令史,构成冤狱,孔目张鼎疑玉娘冤,用智使李文道伏供,终于昭雪。此剧有《元刊杂剧三十种》本,但仅载曲词和简略科白,又有明《古今名家杂剧》《酹江集》多种刊本。《古本戏曲丛刊》(第四集)、《元人杂剧选》均收,以《元曲选》本较流行。



赵熊(生卒年月不详)　　元代戏曲作家。字子祥,宣州人。约活动于元成宗大德后期至元顺帝至元前。二十余岁为池州、青阳路椽曹,仕至县典史。与浙江提学、太常博士杨翮友善,杨氏《佩玉斋类稿》卷六有《送赵子祥序》。据宋濂《故陈夫人赵氏石表辞》云:赵子祥次女适京都(南京)陈敏,卒于明洪武二年(1369)。

钟嗣成《录鬼簿》著录赵子祥作有杂剧三种:《崔和担土》(《说集》本著录作《崔和担生》)、《风月害夫人》、《太祖夜斩石守信》。前两种剧本均佚,后一种有明天一阁藏钞本,清曹寅《楝亭藏书十二种》收辑,康熙四十五年(1706)印,扬州书局重刊,内有至顺元年(1330)朱士凯等人的后序、跋语和题词。天一阁本后附有贾仲明补挽词云:“一时人物出元贞,击壤讴歌贺太平,传奇乐府时新令,锦排场起玉京。《害夫人》、《崔和担生》,白仁甫、关汉卿,丽情集,天下流行。”足见赵熊的剧作与关、白并列齐名,盛演于海内,朱权《太和正音谱》评赵氏所作词曲如“马嘶芳草”。

郑之珍(1518—1595)　　明代戏曲作家。字汝席,号高石,祁门县清溪人。明万历补邑庠生。“生于正德戊寅九月二十四日巳时,享年七十有八,殁于万历乙未三月初四日酉

时。"(见郑氏墓志铭)《祁门县志》称:"善诗文,尤工词曲,文如怪云,变态万状,高才不第,时论惜之。"郑之珍在《新编目连救母劝善戏文》序中自述:"幼学夫子而志春秋,惜文不趋时,而学不获遂,于是萎念于翰场,而游心于方外,时寓秋浦之剡溪,乃取目连救母之事,编为劝善记三册敷之声歌,使有耳者之共闻;著之象形,使有目者之共睹。"

《新编目连救母劝善戏文》(简称《劝善记》)写成后,广为流传,明万历十年(1582)由新安歙人黄铤首刻,即高石山房刻本三卷(现藏安徽省图书馆)刊行于世。《古本戏曲丛刊初集》据以影印。此后传播到休宁、婺源、歙县、贵池等地。江苏、浙江、江西、福建也都竞相搬演。至清康熙年间,皇宫开始搬演,乾隆年间,宫廷内侍张照参考郑之珍原著编撰《劝善金科》二百四十出。《劝善记》还被许多地方剧种移植上演,如川剧的《目连传》、绍剧的《救母记》、莆仙戏的《目连救母》等。目连戏对其他剧种特别是对徽剧、汉剧、婺剧、桂剧、川剧的发展,具有一定的影响。其中《双下山》、《王婆骂鸡》、《哑背疯》等折子戏,至今还是上述剧种的保留剧目。

郑之珍编撰的《目连救母劝善戏文》,借用变文,杂剧目连救母的基本情节,糅进了民间传说和爱情故事,穿插了唱、念、打、杂耍乃至魔术等艺术形式,把天上、人间、地府融汇一体,想象力极为丰富,情节曲折,亦庄亦谐,旨在惩恶劝善,教化人心。

另据《清溪郑氏族谱》记,郑尚为太平樵村编写《五福记》,剧本已佚。

汪道昆(1526—1593)　明戏曲作家。字伯玉,号太函、南溟,别署天都文史。歙县横山人。幼聪慧好学,通晓诗词歌赋。嘉靖二十六年(1547)考中进士。初任义乌县令,后晋升襄阳知府、福建副史、宁海兵备。嘉靖四十一年倭寇侵占福建沿海城堡,汪道昆与戚继光并肩作战,击退入侵者,因战功卓著,擢任兵部左侍郎、兵部右侍郎。他既是抗倭将领,又是一位颇有建树的戏曲作家、诗人、文学家。与明代"后七子"领袖王世贞是同年进士,同在兵部供职,故交往密切,世称"汪、王"或"南北两司马"。万历八年(1580)汪道昆与戏曲家屠隆、龙膺、梅禹金、潘之恒以及诗人李维祯、胡应麟、沈嘉则、吕玉绳等结白榆社,诗文酬酢,相互唱和。他还聘请浙江海盐戏班至家乡演出。所著杂剧《高唐梦》、《五湖游》、《远山戏》、《洛水悲》,均为一折短剧,合为《大雅堂乐府》。据嘉靖三十九年序,系襄阳知府任上所作。万历年间刊行,后由徽人黄应端(伯符)刻印,每剧均有插图(见上图),尚有《古名家杂剧》本,以《盛明杂剧》本较流行。



《高唐梦》原名《高唐记》,据宋玉《高唐赋》改编,写楚襄王游云梦,与巫山神女在梦中

相会的故事;《洛水悲》原名《洛神记》,据曹植《洛神赋》改编,写甄后鬼魂托名洛水水神和曹植相遇的故事;《远山戏》原名《京兆记》,写京兆尹张敞为妻画眉的故事;《五湖游》原名《五湖记》,写春秋时越灭吴后,越国大臣范蠡急流勇退,携西施避居五湖,与渔夫为伍,以求身名俱隐的故事。另有《唐明皇七夕长生殿》杂剧,已佚。汪道昆的剧作文词清丽,细腻婉约,颇多情趣。明代戏曲评论家吕天成《曲品》将他的剧作列为上品,称赞其具有"清新俊逸之音,调笑诙谐之致"。

汪道昆尚著有诗文集《太函集》等。

梅鼎祚(1549—1615)　明代戏曲作家,文学家。字禹金,号胜乐道人,宣城人。父梅守德,字纯甫,号宛溪,嘉靖二十五年(1536)进士,累官至云南分守左参政。为官清廉,因见忌于严嵩权奸,托词奉母辞归故里,建书院讲学,人称宛溪先生。梅鼎祚自幼勤奋好学,因体弱多病,父怜爱"欲焚笔砚",便时常藏身在帐中攻读。十六岁补廪生,时罗汝芳任宁国府知府,对他颇器重。他受当时著名诗人陈鸣埜、王仲房指点,诗文与沈君典齐名。万历四年(1576),他与沈君典等人,和汤显祖在宣城敬亭山开元寺相识,自此书信往来,交情深厚,汤氏在五十多岁后的尺牍中,犹有"每念少壮交情,常在吾兄"等语,并称他"全工赋笔,善发谈端"(汤显祖《寄宣城梅禹金并序》)。万历十七年中举,后弃举子业,申时行荐为翰林院孔目,婉言谢绝。万历十九年由北京南归,潜心于著述,曾与文学家、戏曲作家王世贞、汪道昆、沈懋学、张凤翼、屠隆、陈继儒等人常相交往。他的戏曲著作有《玉合记》、《昆仑奴》、《长命缕》三种。

《玉合记》系根据唐许尧佐的《柳氏传》,孟棨的《本事诗》及宋话本《章台柳》改编。全剧共四十出,演唐代诗人韩翃妻为安禄山部将沙叱利所夺,经虞侯许俊行义侠劫回柳氏与韩翃重圆的故事。汤显祖为之作序,剧本行世后,竟使"士林争购之,纸为之贵"。以致"海内无不知禹金者"。明代吴鹏的《金鱼记》传奇和吴大震的《练囊记》传奇,都是同一题材。祁彪佳在谈及《练囊记》时写道:"传章台柳插入红线,与《金鱼》若出一手,自《玉合》成,而二记无色矣!"(《远山堂曲品》)吕天成《曲品》列为"上之中"品。当时演出情况据梅氏《与吕玉绳书》云:"湖口张侍御有女妓演《章台》,艺妖艳。"《与汪子建书》云:"玉合乐部,闻吴中亦有谱者。"又《与梁伯龙书》云:"《章台》故事,颇行乐部,闻吴中曾有谱者,倘得伯龙一顾,误可知矣。"(见《鹿裘石室集》)

《昆仑奴》杂剧,全名《昆仑奴剑侠成仙》,据唐裴铏《昆仑奴传》改编。写崔生与某贵官家姬红绡相爱,崔仆昆仑奴磨勒有异术,夜入官府背出红绡,使与崔生成婚。剧本以贵官为郭子仪,并增添磨勒在青门外与崔、红、郭告别,劝郭辞官修道等情节。该剧经徐文长删润,情节紧凑,词曲丰赡流畅,与杨讷《盗红绡》、梁辰鱼《红绡女》均属同一题材。有《盛明杂剧初集》本。

《长命缕》传奇,共三十出,本事出自宋王明清《摭青杂说》中《夫妻复旧约》。叙单符郎

与邢春娘幼时曾以长命缕为婚盟信物，后遭兵乱，春娘沦落为娼，符郎受父荫为官，二人相遇而重合。明《古今小说》有《单符郎全州佳偶》故事，沈璟《双鱼记》与之题材相同。该剧有明崇祯间刊本，今《古本戏曲丛刊初集》据以影印。

梅鼎祚尚有《鹿裘石室集》。该书六十五卷，收入了他全部的诗、词、文章。另辑有《书记洞铨》、《八代诗乘》、《古乐苑》、《才鬼记》、《青泥莲花记》、《历朝文纪》、《苑雅》等。

潘之恒(1556—约1622)　明代戏曲评论家、诗人。字景升、一字庚生，号鸾啸生、冰华生。歙县人。其祖潘侃，父潘君南均嗜爱戏曲，幼受家庭艺术薰陶，才敏词赡，以诗称。曾入汪道昆白榆社，又曾师事王世贞，后倾心"公安派"，与戏曲家张凤翼、汤显祖、屠隆、臧懋循以及文学家袁宏道交谊很深，与李贽办有书信来往。他一生不得志，遍游大江南北，长期寄寓南京、苏州等地，晚年居住黄山，专心整理著述。著作有《鸾啸小品》、《亘史》、《涉江集》、《金昌集》、《漪游草》等。另有《黄海》、《山海注》。《鸾啸小品》于天启元年(1621)刊于南京，今上海市图书馆有藏本。

潘之恒酷爱戏曲，曾多次主持"曲谯"活动。《亘史》、《鸾啸小品》中不少诗文详细记录了他在苏州、南京、扬州等地观摩昆山腔演出的许多具体情况，包括对艺人成就和特长的评论，也阐述了他对表演艺术的体会和见解。他认为戏曲是"生于千古之下，而游于千古之上"，是"显陈迹于乍见，幻灭影于重光"，目的是"悟世主而警凡夫"。他主张戏曲表演必须源于生活"以情写情"，反对简单生硬，机械模仿。他认为"为剧必自调音始"，必须"先正字，而后取音"。他要求演员必须掌握"曲余"的技巧，用饱满的感情，唱出曲中余韵，使人感到余音袅袅，回味无穷。他从"度、思、步、呼、叹"五个方面，论述了表演艺术应该注意的许多具体问题。他认为表演要掌握分寸，合乎规矩，节奏，做到"浓淡繁简，折衷合度"，才能获得良好的演出效果，潘之恒的这些见解，对于帮助演员提高表演艺术，具有一定的积极意义。因此当时人们都视之为"赏音"，誉为"独鉴"。许多人认为演唱昆山腔，若能得到他的称许，就算有了定评。潘之恒和演员关系密切，他曾为许多演员写过小传，因而被称为"姬之董狐"，他在评论戏曲艺术方面，成就突出。

汪廷讷(生卒年月不详)　明代戏曲作家。字昌期、无如，号坐隐、全一真人，亦称无无居士。休宁县海阳镇人。万历年间由贡生而授官盐运使，在金陵(南京)久居，并以盐业致富，后任宁波同知，辞官隐退后，以度曲刻书自娱。他是吴江派首领沈璟弟子，又和汤显祖、王稚登、李贽等友好，常与文士聚会研讨诗文戏曲。万历三十五年(1607)秋，汪廷讷隐居休宁家中，汤显祖作徽州之游，特往拜访，留下一篇《坐隐乩笔记》，对汪廷讷"参禅味玄，雅静好坐"，"行无辙迹，言无瑕谪"的性格，津津乐道，并表示"爱慕不已"。

汪廷讷的戏曲创作题材广泛，手法新颖，注重内容与才情，反对模拟与拘于格律，并以勤奋多产著称。吕天成《曲品》誉称他为"大才"，是"艺苑名公，词场俊士"。所著传奇十六种，总称《环翠堂乐府》(周晖《续金陵琐事》认为内八种为陈荩卿著)，其中有《二阁记》、《三

祝记》、《高士记》、《天书记》、《同升记》、《投桃记》、《长生记》(以上《曲品》中著录)、《威凤记》《义烈记》(以上见《曲海提要卷八》)、《狮吼记》、《种玉记》(收入《六十种曲》本)。这些剧作以《狮吼记》成就最高。

汪廷讷尚著有杂剧《太平乐事》、《中山救狼》、《青梅佳勾》、《捐奁嫁婢》、《诡男为客》、《绍兴府同僚认父》、《叶孝女报仇归释》、《薛季昌石室悟棋》、《广陵月重会姻缘》等。另有文集《环翠堂集》、《人镜阳秋》。

他除了致力于撰著外,尚有志于刊刻,《环翠堂乐府》主要是校刻他自己所编写的传奇,此外,也校刻了袁了凡"释义"的《西厢记》等。书中的精美插图,体现了徽派版画的艺术风格。(右为《环翠堂乐府》插图)



佘翘(1567—1612)　明代戏曲作家、诗人。池州顺合二耆(今铜陵县大通镇)人。字聿云,号燕南、亦称铜鹊山人。一生怀才不遇,忧愤成疾,卒后葬于贵池县郑家冲。佘翘出身官宦世家,父佘敬中官至广东按察使。他秉性刚介,笃志好学,四岁授书成诵,过目不忘。早年以文才受到汤显祖赏识,呼为"小友"。汤赞扬其诗为"妙墨传看锦绣文"。万历十九年(1591)应顺天乡试中举,因屡应春官不第,乃治一舫,号浮斋,遍访名胜,后归锄半畦,埋头读书,一生著述甚丰,有《量江记》传奇上下两卷,尚有《赐环记》及《锁骨菩萨》杂剧。诗文集有《三忠传》、《正法眼》(一名《偶记》)、《齐山奇纪》、《幼服集》、《白下游草》、《翠微集》、《浮斋集》、《浮斋百咏》、《百韵秋浦吟》等。万历四十年参与《池州府志》编撰。

戏曲作品以《量江记》成就最高,冯梦龙《墨憨斋定本传奇》将其与汤显祖的《临川四梦》并列,称罕见珍本。此剧作于万历三十五年,描述樊若水"初至南唐举进士不第,遂谋北归,乘小舟载丝绳惟南岸急棹抵北岸"《宋史、樊若水传》,以测江之广狭,为宋主谋取江南提供水文资料。吕天成《曲品》评曰:"奇,全守韵律,而词调俱工,一胜百矣。"《赐环记》写宋代华岳的故事,据刘若愚《酌中志》卷十六载,曾流入宫廷演唱,惜已无传本。

姚康(1578—1655)　明末清初戏曲作家。原名士晋,字休那,一字伯康。桐城白苓人。明万历诸生,隽才高识,而屡踬场屋,早年受知于同里何如宠,崇祯二年(1629),如宠以礼部尚书兼东阁大学士入阁辅政,延康入都,待以上宾。如宠告归后数年,被召,又邀康同行,康知世不可为,题卧猿诗以讽之,宠遂称病而返。史可法巡抚庐州,尝单骑诣康问计,召入幕,参谋军事。可法奏议书檄为世所称,实多出其手。扬州陷,因先期归里,得不与难。入清后,屏居田野,郁悒悲愤,平生文字,多为人作,自为者相半,所著有《安危注》、《惜红堂本草》、《筹馈堂稿》、《宋史改本》、《江淮小草》、《掌慧轩集》,俱不传,其裔孙姚灼,辑其遗文佚诗,编为《休那遗稿》十七卷,于光绪十四年(1888)刊行。尚著有《太白剑》传奇二卷,以黄巢

事影射李自成、张献忠。据《贩书偶记》卷二十著录，有光绪年间木活字本。

阮大铖(1587—1646)　明代戏曲作家。字集之，号圆海、石巢，又号百子山樵。怀宁(即今安庆市)人。万历四十四年(1616)举进士。天启年间倚重同邑御史左光斗，擢官至给事中，因受赵南星、高攀龙等东林党人攻讦，乃依附魏忠贤，召为太常寺少卿。魏党败，阮大铖上疏弹劾以求自保。崇祯元年(1628)用为光禄卿。越年，列为逆案，罢官归故里。崇祯八年为避战祸，匿居南京，谋求起用，复受阻于东林党及复社。后与马士英迎立福王，弘光时，官至兵部尚书，右副都御史，权势煊赫，肆意捕杀东林党及复社名士。南京破城后降清，"从大兵攻仙霞关，僵仆石上死"。《明史》说他："机敏滑贼，有才藻。"曾作传奇九种，现存《春灯谜》、《燕子笺》、《双金榜》、《牟尼合》，世称《石巢四种》。另《忠孝环》、《桃花笑》、《井中盟》、《狮子赚》、《赐恩环》未见传本。

阮大铖的九种传奇，皆属崇祯二年后贬归故里的晚年著作。他曾在南京、当涂等地寄寓，潜心曲辞，每有新作悉由其家蓄优伶习唱，他亲自指导排演，故演出不同凡响。清王士祯《池北偶谈》谓："每文与客狎饮，以三鼓为节，客倦罢去，阮挑灯作传奇，达旦不寐以为常。《燕子笺》、《双金榜》、《狮子赚》皆成于此。"又《牟尼合》自序中说："避姑孰(今当涂县)十六日成《牟尼合》。"

《燕子笺》作于崇祯十五年，计四十二出，写唐代士人霍都梁与礼部尚书之女郦飞云及名妓华行云的故事。《春灯谜》全名《十错认春灯谜》，作于崇祯六年，写士子宇文羲、宇文彦兄弟与韦惜惜、影娘偶然相遇，引发出一连串误会与错认的悲欢离合故事。此剧有南通翰墨斋铅印本。《双金榜》全名《勘蝴蝶双金榜记》，描述皇甫敦两次受诬，致使妻离子散，后以二子双双登科全家团聚告终。《牟尼合》全名《马郎侠牟尼合记》，又名《牟尼珠》，作品迥异于上述传奇的误会手法，写出了隋代麻叔谋的凶恶残忍与封其蔀的贪赃枉法，草菅人命，其思想性、艺术性俱高出一筹。

历代戏曲评论家对阮大铖的传奇，褒贬不一，多以其人品猥劣，评价不高，惟其精通音律，构思新奇，关目巧妙，文词华彩，又为世公认。

饶璟(生卒年月不详)　清代戏曲作家。字景玉，号石曜、至愚。室名贝研斋。歙县北关人。约生活于明崇祯九年(1636)至清康熙(1662)年间前后，终生隐居不仕，工诗文，尤精书画，片纸寸笺，人皆珍藏之。尝与宣城施闰章(愚山)友善。所著有《山居课雪》、《贝研斋诗集》。

戏曲作品，仅见《凤凰媒传奇》一种，剧本失传，本事不详。传记见《民国歙县志》卷十《人物志》。

龙燮(1640—1697)　清代戏曲作家。字理侯，号石楼，又号改庵、雷岸居士。望江县人。十一岁入庠，有神童之称，后多次参试落选，康熙十七年(1678)举博学鸿词，授翰林院检讨，参与校正《二十一史》、纂修《明史》、《大清一统志》。历官大理寺寺正，詹事府左中允，

刑部河南司员外郎，工部屯田司郎中。居官清廉，“殁后琴书萧条，家徒四壁”（龙光《燮公传》）。

龙燮的戏曲作品有《江花梦》传奇和《芙蓉剑》杂剧。《江花梦》（又名《琼花梦》）作于康熙十四年“夏客扬州”时。叙书生江霖梦琼花仙使送来一笺一剑，预定“姻缘富贵”。后来江生屡试不第，焚儒冠而从戎伍，几经波折，功成名就，与题笺的袁餐霞、赠剑的鲍云姬结为夫妇。此剧初刊情况不明，康熙三十五年由赵士麟（曾任浙江巡抚）作序并“捐俸重刻”。有王士祯、尤侗题词。乾隆四十二年（1777）龙燮曾孙又将《江花梦》旧本送请蒋士铨（《藏园九种曲》的作者）校勘作序，再次重刊，序言中说到：“石楼先生有神童之誉，十一龄学使李石召先生拔之县庠。久困场屋，于是假填词之文，一发郁濆幽忧之气，则《江花梦》院本所由作也。”该剧在北京、吴中等地“按谱征歌”，多次上演。

《芙蓉城》叙石曼卿任芙蓉城主，为历代妇女主持公道事。芙蓉城中有三千仙女，包括昭君、绿珠、碧玉、霍小玉、崔莺莺等等。石曼卿将她们的冤情呈报天帝，后由牛郎宣读“玉旨”，对侮辱迫害女性的男子，分别情况予以处理。其中对逼死绿珠与碧玉的孙秀、武承嗣，一个丢进火山焚骨扬灰，一个挂上剑树碎尸万段，对损害霍小玉和莺莺的李益与元稹，一个罚与鸠盘荼（丑妇）作偶，一个让他到普济寺当和尚。此剧作于《江花梦》后，莲池渔隐《题〈芙蓉城〉感石楼公作》中，有“事先已识《江花梦》，又演《芙蓉城》一篇”句。乾隆年间，《江花梦》与《芙蓉城》合刊，题为《龙改庵二种曲》。

张潮（1650—？）　清代戏曲作家、出版家。字山来，号心斋，歙县柔岭下人。好学能文，康熙十年（1671）侨寓扬州，广交游，尝与著名文人孔尚任、冒辟疆、陈维崧、顾彩、吴绮等交往。以岁贡授翰林院孔目，康熙三十八年，被诬陷入狱。不久获释，遂淡泊仕进，潜心撰著，所作杂剧散曲集《笔歌》两卷，天一阁存刊本。卷首为《凯歌》一折，写皇帝征厄鲁得，凯旋回京，为康熙南下时迎銮所作。上卷包括四种单折杂剧，即《穆天子绝域快遨游》、《阮嗣宗穷途伤痛哭》、《柳子厚乞巧换冠裳》、《米元章拜石具袍笏》。下卷为散曲。卷末有吴绮作序。今浙江图书馆有藏本。

曾广辑各家文集中的笔记小说，合刊为《虞初新志》，成书于康熙二十二年，有康熙刻本，话清堂刻本、嘉庆巾箱本等。另著有《古文尤雅》、《心斋杂俎》、《花影词》、《心斋聊复集》、《心斋诗集》、《幽梦影》、《诗幻》、《忆闻录》、《咏物诗》、《奚囊寸锦》、《尺牍偶存》等。还刊刻有《昭代丛书》、《檀几丛书》、（与王晫合辑）。

石庞（1671—1703）　清代戏曲作家。名兆庞，字晦村，号天外。太湖县城关镇人。幼入私塾攻读，性颖慧，五岁能文。长于诗文词曲，并擅篆书丹青。不图仕进，喜结友交游，与桐城文人左伯绳有师友之谊。曾游六朝故都金陵，三十岁时又游维扬，三十二岁客死于此，归葬于太湖城郊。戏曲著作有《蝴蝶梦》、《梅花梦》、《姻缘梦》、《南楼梦》、《鸳鸯冢》、《后西厢》、《壶中天》、《无因种》、《诗囊恨》、《薄命缘》等十种传奇。

另著有诗文集《天外谈》四卷，晦村初集，二集（见《四库全书总目》存目）、《游响水崖》、《龙崖步韵》、《自题山水图》、《春日廻文集唐》、《秋兴廻文集唐》、《雪景廻文集唐》（均见《太湖县志》）。

吴震生(1695—1769)　清代戏曲作家。字长公，号可堂，别署南村，祚荣，弥俄，弱翁，鳏叟等。休宁县人。官刑部主事，后寄寓杭州，在西湖之滨太平桥侧，筑一楼名曰舟庵，常和杭州诗人厉鹗、丁敬交游。除攻研诗词外，对金、元乐府，南北宫调，深有研究。吴留心时事，广辑素材，凡古今可喜可愕之事，采之结构戏曲，著有传奇《人难赛》、《三多全》、《天降福》、《生平足》、《世外欢》、《成双谱》、《地行仙》、《秦州乐》、《换身荣》、《万年稀》、《闹华府》、《乐安春》、《临濠喜》十三种。合称《玉勾书屋十三种传奇》，一名《太平乐府》，有厉鹗乾隆十七年(1752)序，或刊行于此年。周明泰《言言斋戏曲目》著录，今藏于北京图书馆。另著有《南村遗稿》、《丰年人事考》、《摘庄》、《大藏摘髓》、《性学私谈》等。

赵文楷(1706—1808)　清代戏曲作家。字逸书，号介山，别号司空山樵。太湖县赵家冲人。乾隆五十三年(1788)举人，嘉庆元年(1796)恩科状元。嘉庆皇帝赐诗赞曰："丙辰吁俊典依前，教养菁莪六十年，寿宇作人昭化洽，金阶选士听胪传，榜悬龙虎丹墀直，云护旌旗紫轶连，文楷嘉名期雅正，为霖渴望付前贤。"即授翰林院修撰，实录馆纂修，文渊阁校理，改任山西雁平兵备道。嘉庆四年充任皇帝正使，持节出使琉球。

著有杂剧《菊花新梦》，稿本由第六代孙赵朴初收藏。另著有诗文集《石柏山房诗赋》、《槎游草》、《槎上存稿》、《独秀草堂古今文》。

赵文楷大魁回乡省亲祭祖，途经贵池枫香铺，见此地唱徽剧《苏秦拜相》，作一对联："披一件粉碎黑貂裘，当日谁怜苏季子？佩六国斗大黄金印，今朝才识洛阳侯。"

王墅(生卒年不详)　清代戏曲作家。字北畴，芜湖人。幼聪慧，富有文才，补县学生员。善诗词，不屑拾前人牙慧。孤傲自负、与人寡合，终身未仕，早卒。其邻人潘屼，是康熙五十九年(1720)贡生。屏居东麓，构老屋数间，一生清贫。王墅赠有"半世无书干宰相，千秋有业傲神仙"。由此可以推断王墅主要生活在康熙年间。

著有《拜针楼传奇》八折。写吴江秀才后客与丰孝廉之女采萍订婚，后客结交匪友，终日嬉游，荒废学业，并迷恋女伶，随戏班串演，后母知其事，乃为之完婚。采萍于闺中闻知后放荡不羁，洞房之夜，将其拒于门外，并以银针毁容，以示诀绝。后母夺针劝阻，直至跪求，后客深有感悟，遂痛改前非，闭门苦读，乡试中解元，京试取进士。荣归之日，采萍靓装迎之，后客感采萍毁容励学之苦心，将银针珍藏于楼中，题匾额为"拜针楼"。全剧八个角色，结构严谨，头绪清晰，文词亦佳。曲调南北兼用，流畅可诵。剧本于康熙四十八年由芜湖贵德堂刊行于世，卷首有研露斋主人杨天祚序。当时有职业优伶和邑中子弟工度曲者，组成科班演出。《曲海总目》著录。光绪五年(1879)贵德堂据藏板重刻。近世戏曲理论家吴梅，曾据康熙原刻本壩笔改订，于折数、折目、曲文、宾白多有增删，且有眉释。以上三种版本，

分别由北京图书馆、中国戏曲学院和安徽省博物馆收藏。

王 壂还有剧作《后牡丹亭》，敷演芜湖后家花园里发生的爱情故事。姚燮《今乐考证》著录。

王壂工于诗文，尝有"晓风江雁急，残月寺钟清"佳句传诵。乾隆时，国子监祭酒韦谦恒（芜湖人）拟编辑《鸠兹诗存》，收录有萧尺木、王壂等十二家篇什。对王壂的评语谓："颇拔俗，每得佳句收锦函。"后因韦猝卒于北京官邸，未能刊行，王壂诗文亦散佚。

江春（生卒年不详）　清代戏曲活动家。字颖长，号鹤亭。歙县江村人。康熙至乾隆在世，少攻制举业，乾隆六年（1741）乡闱，以秉经呈荐，因额满而落榜。后赴扬州经商致富，为盐商之冠。乾隆中，"每遇灾赈、河工，军需、百万之费，指顾立办。"（见《扬州画舫录》）

江春工制艺，精于诗，与齐次风、马秋玉齐名，曾在扬州南下河街建"随月读书楼"，选时文刻印行世。尤嗜戏曲，家中笙歌鼓乐，常年不辍，"曲剧三四部，同日分亭馆宴客，客至以数百计。"著名文人杭世骏、金兆燕，都曾长期客居他家，并应邀观其家班演出。四川魏三儿、安徽郝天秀（字晓岚）、广东杨二观等，一时优伶荟萃其家，颇具影响。

在江春的支持与推动下，使合京、秦、弋阳、梆子、罗罗、二簧之乱弹，得以在扬州各占一席之地，形成了花雅争胜、繁花吐艳的局面。他重金聘请郝天秀等二簧调艺人，组成徽班春台班，并征聘苏州名旦杨八官等，把徽班诸腔杂奏的传统，加以革新，确立了二簧、京、秦合奏。

在组织开展戏曲活动中，江春出力尤多，乾隆皇帝多次巡视江南，均在扬州停留，他会同淮南、北三十总商，自高桥起至迎恩亭，两岸排列"档子"，恭设香亭，例蓄花雅两部，奏乐演戏，甚得皇帝欢心。

他对徽州故乡，深怀眷念之情，建宗祠，葺书院，养老济贫，多次登临黄山，著有《黄海游》文集。

金兆燕（1718—1789）　清代戏曲作家。字钟越，号棕亭，芜城外史。全椒县桑根山下人。是《儒林外史》作者吴敬梓从表兄兼连襟金榘的独生子，与张鹏翀（字天飞，江苏嘉定人，雍正五年（1727）进士，官至詹事府詹事）齐名，因善言笑，时人以"喜鹊"呼之。乾隆十年（1745）随父在休宁县学训导任内治学。乾隆十九年入两淮都转盐运使卢见曾（字雅雨，山东德州人，进士）的幕府中任幕僚。乾隆三十一年考中进士。乾隆三十三年至四十四年，任扬州府学教授，擢升国子监博士，再升监丞，分校四库馆。乾隆四十六年由北京回扬州卜居徐宁门，与吴锡麒等名士交游，徜徉于湖山之间，"击鉢分笺，互相角胜，落笔如飞"，以唱和为乐。其文章、诗词俱佳，尤擅度曲。代表作为《旗亭记》传奇，又称《旗亭画壁记》，敷演唐诗人岑参、高适、王之涣估酒旗亭令歌伎唱诗画壁，评判优胜，以助雅兴的故事。卢见曾为之作序并出资刊印。李调元在《曲话》中称其"为诗人争声价"。乾隆二十六年《旗亭记》在扬州上演（见《黄瘦石稿》）。

金兆燕尚撰有《婴儿幻》传奇，今存抄本，藏于北京图书馆，还有《重订〈昙花记传奇〉序》及《〈三凤缘传奇〉题词》(见《棕亭诗钞》卷十五)。其诗文集有《棕亭古文钞》十卷、《棕亭骈文选》八卷、《棕亭诗钞》十八卷、《棕亭词钞》七卷，合刊为《国子先生全集》。

檀萃(1725—1801)　清代学者，戏曲活动家。字默斋，望江县人。《清史列传》卷七十二中说："萃幼不敏，年二十始力学，博极群书，以渊雅称。"乾降二十六年(1761)进士，曾任云南省劝禄知县，并主持昆明育才书院。著有《滇海虞衡志》、《滇南诗话》、《滇南文集》等二十余种。他的祖居望江与怀宁县西圩毗邻，距徽班发祥地的石牌镇仅三十华里，他自幼好戏曲，入仕途后，仍关注家乡戏曲事业，对徽班(原称安庆班)向外发展起过促进作用。

乾隆四十九年，即三庆徽班进京的前六年，檀萃督运滇铜入京，结识秦腔萃庆部艺人王桂官、刘二官，并赠以题诗。同时向在京的"豪家子弟爱耍班"的同邑人方名山称：京城"酒馆旗亭都走遍"，所见演出并不比安庆班高明。"闻郑拓堂(安徽人)已招一班，忽散而南归，地方风气之不开至于如此。"方名山当即表示："吾即回家带六七包头(指旦脚)随粮艘上，坐樱桃斜(北京地名)卖歌，《郑元和》一出，自压倒对肆。"(见檀萃《滇南诗集·杂吟》及诗后小注)

乾隆五十七年，育才书院诸门生集资，在昆明白鹤街老郎宫为檀萃设宴祝寿，并邀戏班演唱。据《梨园谯会歌序》："是日召阳春部，部长则先生乡人所统，子弟皆稚齿，金墉(指昆明)人呼小班，称七部中第一。"(七部戏班除阳春外，有吉祥、长春、祥泰、怡顺、朝元、桂花诸部)。这次宴会共演出二十三个剧目。第一出《加官》是徽班演喜庆时必演剧目，接演吹腔、二簧和昆曲的小戏，每剧演完，门生即向檀萃敬酒，并写一首评剧的七绝，共得二十三首，合称《梨园谯和歌》。其孙天禄为徽班艺人，事载《皖优谱》："檀天禄，字兰卿，安徽望江人。或云默斋教授之孙，道光二十三、四年间，与殷采芝、陈四同掌春台班事，工花旦。"

曹文埴(1736－1800)　清代戏曲活动家。歙县雄村人。出身于盐商家庭，幼攻读，二十五岁京试，考中第四名进士，历官翰林供奉、《四库全书》总裁，后至户部尚书。曾视学江西、浙江诸省，主持地方科举考试。乾隆五十二年(1787)，五十一岁时为侍奉老母，上书辞归，途经扬州，携数名昆曲艺人及童伶回乡，设立家乐班，取名华廉。府中凡有喜庆与文士酬酢，即奏乐演戏。初演多为昆腔折子戏，以后又广召各地地方戏名优入班，遂以演唱徽剧为主。曾派人赴苏、杭购置行头，又延请族兄曹学诗主持编改剧本，将昆曲中的苏白改为京白，把历史及神话故事编成戏曲，于是该家班在徽州颇著声名。曹氏还鼎力资助过地方班社庆升班。

凌廷堪(1755—1809)　清代戏曲音乐家。字次仲，歙县沙溪人。其父曾在江苏海州板浦经商，六岁时，父亡，与母相依，因迫于生计，受佣于一家店铺做朝奉，刻苦自学。二十余岁出游扬州，受巡盐御史伊龄阿之聘，删改古今传奇、杂剧。黄文旸、李经任总校，凌廷堪、程枚、陈治、荆汝为任分校。历时一年半，对苏州织造送呈的七百余部杂剧和传奇，大都

进行了校订。乾隆四十八年(1783)因事去京,经程晋芳推荐,大学士翁方纲延请编纂《四库全书》。乾隆五十四年乡试中举,次年考中进士,出任宁国府府学教授。

凌博学多才,《论曲绝句三十二首》是以诗的形式,阐述他对戏曲的独到见解。另著有《燕乐考源》六卷,包括总论、宫声七调、商声七调、角声七调、徵声七调、羽声七调等,每卷先列前人成就,加以本人心得解释,并列举宋元大曲、曲破、小曲和金院本、元北曲等曲牌,分属各调,总结了燕乐二十八调的研究成果,是研究古代戏曲音乐的珍贵资料。其他主要著作还有《校礼堂文集》三十六卷,《诗集》十四卷,《梅边听笛谱》二卷,《充梁新书》二卷,《元遗山遗谱》二卷。

嘉庆十一年(1806),因母丧辞官回乡,不久妻亡,精神抑郁,一目失明,一度主持紫阳书院,后应大学士阮元之请,赴浙做家馆塾师,逝后归葬于歙县梅山十里园。

曹振镛(1755—1835)　清代戏曲活动家。字俪笙,号怿嘉。曹文埴之子。歙县雄村人。中进士后深得乾隆皇帝宠信。嘉庆年间擢为工部尚书,旋任体仁阁大学士。道光初,复被任命为武英殿大学士,军机大臣兼上书房总师傅,显赫一时。他虽为高官显宦,却偏爱戏曲。道光十年(1830)为祝贺太后寿辰,将受其资助管辖的庆升班,加以扩充,广纳名伶,提高技艺,演出过《凤凰山》、《水淹七军》、《奇双会》、《三挡》、《安天会》等戏,名闻乡里。凡同僚、亲友之家,遇有喜庆,皆以能聘得庆升班演出为荣,故有"京外四大徽班"(即庆升、彩庆、同庆、阳春)之誉称。

曹氏的庆升班,演出时气派非凡,尝于台前悬挂两只红灯笼,一曰曹相府,一曰庆升班,台中桌围绣有曹府字样,台内侧供奉沉香木雕老郎神像。其活动范围,遍及徽州所属各县。从乾隆五十二年(1787)起,至民国二十六年(1937),前后长达一百五十年,是徽州演出活动年代最久远的一个班社。

郝天秀(1761—1814)　清代徽剧演员。安庆人。工花旦,乾隆末年应盐商江春(鹤亭)之聘至扬州,隶属春台班,他昆乱兼擅,技艺精湛。适逢著名秦腔演员魏长生南下传艺,郝天秀得其教益,凡魏氏擅长之剧目如《滚楼》、《抱孩子》、《送枕头》、《卖饽饽》等,皆能全演,熔京、秦二腔于一炉,曲尽其妙,名噪一时。观其演出者,流连忘返,或有贻误应办急事者,故人以"坑死人"呼之。清诗人赵翼为京官时,曾为文记述演出甚详,以郝天秀的演剧,击节赞赏,作《坑死人歌》,载于《瓯北集》中。李斗《扬州画舫录》,焦循《花部农谭》亦均有记述。

高朗亭(1774—?)　清代徽剧演员。安庆人,原籍江苏宝应。艺名月官。幼年在杭州、扬州等地演出,能戏甚多,《傻子成亲》一剧,尤为出色。乾隆五十五年(1790),领三庆徽班,自杭州起程,赴京为乾隆皇帝八十寿辰祝厘,住余老四主持的北京伶人下处深山堂,其后便留都演出。并以安庆花部合京、秦二腔,吸引观众,赢得很高声誉。三十岁时,任三庆班主,与四喜、春台、和春并列,称为"四大徽班"。其唱腔韵味,尤具特色,故被誉为"二簧之

耆宿”。

高朗亭任三庆班主后，即不常演出，偶而登场，使人耳目一新。其后年事稍高，虽体伟丰腴，颜色苍老，一上氍毹，婉约动容，观者“忘其为假妇人”。后任北京戏曲艺人的行会组织精忠庙庙首(亦称会首)。道光七年(1827)，与春台班主陈孔燕、程御铨一起主持北京崇文门外由戏曲艺人自行筹资建立的安庆义园(《重修安庆义园碑记》载有安庆府籍在京伶工的全部名单)。道光十四年三庆班由陈金彩任班主，高朗亭可能在此之前去世。

吴兰徽(1776—1806)　清代女诗人，戏曲作家。原名兰馨，又名香倩，字轶燕，号梦湘。新安婺源(婺源原属安徽、今属江西)人。雅善诗歌，妙解音律，劈戕分韵，有林下风。所著有《零香集》四卷(诗三卷、词一卷)，《湘灵集》诗词杂著稿十卷，《金闺鉴》二十卷。尤喜《红楼梦》一书，认为“千古伤心，首推钗、黛，爱之怜之，悼之惜之”(见万荣恩《绛蘅秋传奇序》)。因“见多有以说部《红楼梦》作传奇者，阅之，或未尽惬意”，爰于嘉庆十年(1805)冬，撰《绛蘅秋》传奇，原拟目四十八折，仅成三十五折，未竟而卒。其夫俞用济“不忍是编之断凫续鹤，意欲照其目以成之，仅得《珠况》、《瑛吊》数折，哽咽不能成字，遂搁笔”(俞用济《绛蘅秋传奇序》)。

《绛蘅秋》附刻于《零香集》内，有嘉庆十一年抚秋楼刊本，今收入阿英所编《红楼梦戏曲集》(1978年中华书局出版)。“观其寓意写生，笔力之所到，直有牢笼百态之度，卓越一世之规。虽游戏之作，亦必有一种幽娴淡远之致，溢乎行间，不少为脂粉香奁气”(许兆桂《绛蘅秋序》)。另有《三生石传奇》三十六出，未付梓，不知存否。

曹应钟(生卒年不详)　清代戏曲作家。字念生，歙县雄村人。咸丰元年(1851)举孝廉方正，博闻强记，善辩能文，尤嗜爱戏曲，与曹振镛门下的庆升徽班艺人，过从甚密。撰著有《救赵记传奇》写如姬窃兵符救赵故事，以寄寓怀才不遇。又曾作《指南车传奇》，颂扬民族始祖之丰功伟绩，庆升徽班艺人于雄村洪姓宗祠彝伦堂排练演出，曹应钟亲主其事。

除戏曲作品外，他善丹青，精篆刻，有《九千三百五十三字斋印谱》、《金石过眼录》等著作。

方成培(1731—?)　清代戏曲作家。字仰松，别署岫云词逸。歙县横山人。“幼病羸，不能以举业自奋，遂大肆力于倚声。”(据民国二十年《安徽通志稿》“艺文考集部”)并曾习医多年，外出游历，客死于汉口。所著传奇《双泉记》、《雷峰塔》及《方仰松词榘存》、《香研居谈咫》、《黄山布衣词》等皆存。

《雷峰塔》传奇，系根据乾隆时著名伶人陈嘉言父女演出的旧钞本改编的。他认为原演出本“辞鄙调讹”“因重为更定”(方成培《自叙》)，改编本着力于白娘子姣美、良善、痴情的性格刻画，描绘许宣的柔弱寡断及青儿的侠义行为，使这一流传久远的神话故事，在思想性及艺术性方面更臻于完整、丰满。改编本由海棠巢客点校，于乾隆三十六年(1771)问世，

即水竹居刻巾箱本。

方成培《雷峰塔》传奇改本，备受观众欢迎，各个剧种的《白蛇传》，历演不衰，其中昆曲上演的《盗草》、《水斗》、《断桥》等折几乎与方本完全相同。

赵对澂(1798—1860)　清代戏曲作家。字野航，合肥人。道光廪贡生，历任亳州、和州、池州学官。"道光二十四年任(广德)州学正，训士有方，彬彬向化，有事求直者，以理劝谕去，却馈遗。"(光绪《广德州志》卷三十二)咸丰十年(1860)擢知县，未行，太平军破广德时被杀，后清王朝追赠云骑尉。

赵对澂工诗，善词曲，有《小罗浮全集》、《野航十三种》等著作，戏曲剧本《酬红记》(又名《鹃红记》)为《野航十三种》之一，姚燮《今乐考证》著录。有上海扫叶山房石印本，题野航填词，王小鹤正谱。该剧演蜀女杜鹃红，因白莲教起事，与家人离散，避乱蓟北，途中借宿富庄驿旅，悲身世凄凉，乃题诗于壁。后有浮槎山樵者，路次富庄，偶见鹃红题壁，遂和数韵于后，并录其诗，广征和作。其友人红桥梦客，自闽经浙江返皖，途中与舟女闲谈，得悉鹃红流落姑苏，函告浮槎，浮槎闻讯嗟叹良久，遂请筠瓢道人为制院本，以彰其事。该剧曲辞隽秀，叙事流畅。"广德陈萼谓，扬州黄氏家伶能演此剧，声价倍重，益复可见其倾动一时也。"(吴晓铃《清代剧曲提要八种》)

本剧所写蜀女富庄题壁事，本系嘉庆六年(1801)几位江南文人"宿富庄驿，寒夜被酒，戏联句成六绝题壁上，署曰蜀中女子鹃红……赵君野航见而和之，且为谱《鹃红记》院本八出。"(蒋瑞藻《小说枝谈》卷下引《然脂余韵》)赵对澂《小罗浮馆诗集》卷四有《富庄驿和题壁女史鹃红韵七绝六首》。同卷又载其《重过富驿有感》云："壁上新诗未蚀磨，挑灯重读奈愁何！秋风一例同捐弃，红粉青衫泪孰多？"赵氏并不考究蜀女题壁之真伪，惟借以发端抒怀。

李文瀚(1805—1856)　清代戏曲作家。字云生，号莲航，别署讯镜词人。宣城人。少时即以诗词古文名闻乡里，知音律，工画，尤善写兰，朝鲜人有以百金购之者。道光八年(1828)中举人，被选为正黄旗宗学教习，道光十六年为漕运总督特亨额幕僚，道光十八年去陕西，先后任郿县、岐山、成固、鄠县、大荔等县县令，鄜州知州。为政勤廉，曾倡捐赈灾，借社仓粟行工赈法，浚池筑堡，政绩斐然。一次去西安途中，访知煤井长期失修，群工怨苦，遂将领工置以法办。咸丰五年(1855)，经巡抚张祥何举荐，提升为四川嘉定(今乐山市)，夔州(今奉节县)等地知府，直至逝世。所著传奇四种：《胭脂舄》、《紫荆花》、《凤飞楼》、《银汉槎》，合称《味尘轩曲四种》。有道光凌云仙馆刊本。吴梅《奢摩他室藏曲》有存本。其中《胭脂舄》由北京图书馆收藏。

《胭脂舄》，有道光十八年序，演《聊斋志异》胭脂故事，剧中施学使，即清初文学家施闰章(与李文瀚同为宣城人)，李自序曰："余揣先生治狱之意，与聊斋作传之心，有感于中，借胭脂之名，谱传奇十六出，补聊斋所未圆之说。"剧本增改原著情节，结构紧凑，针线细密，

辞曲丰彩，故广为流传，光绪年间改编成京剧。中华人民共和国成立后，六十年代经改编搬上越剧舞台，并摄制成电影公映。

《紫荆花》、有道光二十三年序，全剧三十二出，演理合浦、凌玉娘由紫荆花神指引，合于梦中，共誓盟心，凌父嫌贫爱富横加阻挠，理合浦殉情死，借尸还魂，由花神赐判团圆。

《凤飞楼》，有道光二十七年序，是作者于岐山任上著，据《岐山旧志》明末梁大业父女忠孝殉节事谱写，全剧纯用北曲，共二十出。

《银汉槎》，有道光二十五年序，演汉代张骞乘槎探寻河源的故事，共十八出。

作者尚有《味尘轩文集》及诗集《我误集》、《他山集》、《笔来集》、《西笑集》、《听风集》等，另撰有《治岐撮要》、《守嘉州纪要》、《鄠县修城记》等。

郑由熙（生卒年不详）　清代戏曲作家。字晓涵，一字伯庸，号坚庵，另署啸岚道人。歙县丰口人。少时致力举业，咸丰三年（1853），由金陵避难回黄山，伏处十年，研治经史，好为骈丽诗文。同治间优贡，以军功而受保举，历任江西新昌、瑞金、靖安等县知县，达二十余年，卒于任所。著有《暗香楼乐府》三种，包括《木樨香》、《雁鸣霜》、《雾中人》。有光绪十六年（1890）刊本。

《木樨香》全剧十出，演咸丰时歙县知县廉骧元忠节事，因廉自缢于县衙桂花树下，故名。该剧对太平天国农民起义军多所诋毁。

《雁鸣霜》全剧八出，演绡山女子贺双卿剪树叶书写《心经》，又以芍药、玉簪等叶粉写诗词，因叶易败，粉易脱，不欲存手迹也。后遣嫁周姓农家子，贫陋窘迫，虽含辛茹苦复不蒙翁姑相恤，尝见孤雁哀鸣投宿，乃赋《孤雁词》自况。其本事出自《西青散记》。

《雾中人》全剧十六出。演咸丰年间战乱，徽宁城破，难民庾信怀一家，流寓山寺中，遇雾脱险事。作者婿胡承谟跋云："雾中人自脱难后，学业日富，名誉日隆，历宰剧邑，所至有声。"剧中人庾生，或系作者自况。

另著有《晚学斋诗文集》、《莲漪词》等。

刘伯友（生卒年不详）　清代戏曲作家。号竹斋，阜阳人。清嘉庆、道光间布衣。著有《花里钟传奇》一种，《安徽艺文考》著录，安徽省图书馆藏有传抄本。该剧有道光二十四年（1844）作者自序和道光二十八年朱凤鸣序。抗日战争期间，赵景深曾通过在阜阳的友人卢春借到一个抄本，卢春还向赵谈到写序文者朱凤鸣的情况："朱凤鸣，号飞仙，字炎昭，别号痴友，阜阳城南人，能诗善画，享年八十六岁。"关于刘伯友的生平为人，序中略有介绍："竹斋年逾知命，而不能青一衿，终岁训蒙，而不足糊其口。债主盈门，而啸歌自得，是真能宽放钢肠，健撑铁骨者。"

据刘伯友自序，道光二十四年，他得到一个叫《鸨姥训妓》的剧本，又听到某青楼买良为娼，其女入门自缢身亡事，乃编撰《花里钟传奇》。该剧分为二卷，每卷五折，上卷为《标题》、《怜贞》、《鸨训》、《世评》、《哭花》；下卷为《募义》、《友助》、《说哄》、《贞缢》、《义埋》。剧

本描写翠云的人品及其悲惨遭遇，同时也抒发作者愤世嫉俗的情感，其中对贪官污吏的痛斥，写得痛快淋漓，如第二折：〔琐寒窗〕"爪牙队，虎狼群，具人形，怀兽心，飞而食肉，乱啮良民。可怜家倾产破，脂干血尽，尚咆哮怒张馋吻。堂上把肥分，独严弓矢之禁。"又第八折：〔北石榴花〕"你看那奸臣污吏乱如麻，都哄着龙楼凤阁帝王家，有何人披肝沥胆肯把忠心拿？叹胁肩羞仆婢，献媚过娇娃。尽是些逢迎法，尽是些逢迎法！怕少有刚正，这钱财又缺至乏。一个个击鼓排衙，一个个击鼓排衙。剥膏脂笑里将人杀剐，何况是红颜薄命贱烟花！"因作者"曾于古寺花下闻午钟，为之瞿然也"，故名《花里钟》。

王达三(1808—1898)　清代岳西高腔演员。名宾远，字达叔，号航卿。岳西县五河乡人。监生，例授登仕郎，精岐黄术，其医德、人品俱受乡人尊敬。道光初年，当地文人中习唱高腔之风盛行，王达三常与挚友王日修、王炽远、姜子凡等相邀围鼓清唱以自娱，间或在上元灯会，喜庆场合演唱诸如《赐福》、《庆寿》、《金榜》、《送子》、《成婚》之类吉庆曲目。他嗓音高亢圆润，会曲甚多，且善司板鼓。一次他在安庆观看湖南一高腔班演出，当场指出："戏唱得好，可惜有一处打漏了半板。"戏班即请他击鼓助演，其精湛技艺令人折服，该班即礼聘其入班。不久，辞归故里。光绪六年(1880)原在京城某高腔班从艺的倪姓伶工流落至五河，王达三遂资请他传授高腔，并从当地物色了王德冈、王有贤等十余名青少年，坐班学艺，三年间，传授《拷桃》、《赠剑》、《祭江》、《逼嫁》、《拜月》、《追舟》等三百余出，于是添置衣箱、行头，组成五河高腔班。该班曾在潜山、太湖、霍山、舒城各地巡演和传带艺徒，活动达百余年之久，王达三被尊为岳西高腔的第一代传人。

程长庚(1811—1880)　徽剧演员，戏曲活动家。名椿，字玉山(一作玉珊)，乳名长庚，谱名闻檞。祖居怀宁县石牌镇，出生于潜山县黄泥镇程家中井。父程祥溎，是道光年间四大徽班的三庆班掌班人。长庚幼入三庆班坐科，常于家乡老林坦演戏，十岁即会《文昭关》等戏。道光二年(1822)随父北上，经开封、太原、保定入北京，始以《文昭关》、《战长沙》崭露头角，进而为三庆班主要演员。道光二十年起至同治年间，任三庆班班主，长达四十年。咸丰元年(1851)文宗皇帝召三庆班于圆明园演《群英会》，程饰鲁肃，颇受赏识，戏毕召见，赐以五品顶戴。他还兼任精忠庙会首，直至逝世。

程长庚继承徽班兼收并蓄的传统，融合徽调、汉调、昆曲等多种声腔，在数十年的演唱实践中，加以改进与提高，使之唱腔、表演形成了整套的程式规范，为衍变形成京剧奠定了艺术基础。在表演上他善于体察人物性格、身份，注重表现其气质、神采，唱用徽音，调高声宏，字正腔圆，气度不凡。擅演剧目尚有《鱼藏剑》、《战樊城》、《华容道》、《取成都》等。他身为主演，亦扮配角，如何桂山演《白良关》，他饰尉迟宝林，其戏德之崇高，技艺之娴熟，倍受推重，并为后人所师承。当时与张二奎、余三胜并称为老生"三杰"、"三鼎甲"。

程管理班社，规矩严谨，有条不紊，并以身作则，与人友善，发挥各自擅长，如徐小香(小生)、何桂山(花脸)及兼擅编剧的卢胜奎(老生)等，均得各显其能。他曾为维护全班声

誉，拒唱堂会，虽遭枷锁而不屈。力主革除旦脚演员站立台口应酬看客的“站台”陋习，被京都伶界尊称为“程大老板”。

晚年，致力于艺术教育，注重培育人才，如著名老生谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬等均为受其教益的入门弟子。并亲自选定杨月楼为三庆班主的继承人。同治末年(1874)创办了科班四箴堂，后易名椿寿堂，造就了陈德霖、钱金福、张淇林等著名京剧演员。

何佩珠(生卒年不详)　清代女诗人，戏曲作家。字芷香，号天都女史，歙县人。父何秉堂曾任两淮监知事，她与其姊佩芬(字吟香)、佩玉(字琬碧)在其父指导下，学习吟诗。及长，嫁与同里张之元为妻，后以家道中落，随夫移居扬州，复去天津归依舅父。著有杂剧《梨花梦》、(姚燮《今乐考证》著录)，附于在天津脱稿的诗集《津云小草》后，有道光二十年(1840)刊本，集前有王勋作序。该剧共分五卷，每卷一折，写少妇杜兰仙北上途中，戏作男装小生，梦一丽姝，手持梨花一枝，索题诗句，少妇遂题诗一首，写于小影之后，以供慰藉。月夕深秋，苦苦思念，几成愁病，后又梦梨花、藕花二仙子，始悟为姐妹，聚首同游，最后以晓钟惊梦作结。戏中人物及情节，皆以作者与其二姐为原型，寄寓悲欢离合及人世艰辛。该剧与吴江女戏曲作家叶小纨的《鸳鸯梦》颇多类似之处。

另著有诗集《香巢小草》、《环花阁诗钞》和《竹烟兰雪斋诗钞》。

杨祖荣(生卒年不详)　清代戏曲作家。字筱波，又作小波，怀远人。工填词，有《为王谦斋茂才题秦淮女史吴瑞云兰花卷子》南北曲一套，方浚师《蕉轩随录》卷二，称其“声调苍凉，借题感兴，置之曲谱，不减玉茗风韵也”。所著传奇《鹦鹉媒》一种，谱道光时邑中僧尼婚配事，故又名《佛门缘》。计一卷二十四折。始作于咸丰二年(1852)，次年春已完成大半，后遭兵燹，追忆续成。光绪二十年(1894)夏刊行，有上海宝文书局石印本，今藏于北京图书馆。

宣鼎(1832—1880)　清代小说家，戏曲作家。字子久，号瘦梅，天长县人。幼时过继于人，家境丰厚，二十岁后，继父母相继去世，家道衰落，素食布衣，栖身破庙。咸丰八年(1858)太平军攻占天长，他携家离乡，江湖飘零，从过军，在盐城当过塾师，也做过幕僚，并在上海卖过字画，藉以维持生计。同治五年(1866)，在盐城作幕僚时，为当地义士王道人死而复生的民间传说所感动，同治九年从生父之命，将王道人传说与家乡抗倭英雄沃田事迹，融汇一体，撰写传奇《返魂香》，两月写成。全剧共分四卷，计四十出，着力刻画沃田及王道人的品格，旨在颂扬民族气节及侠行义举。剧本还描述了为民请命、居官清廉的吴用修，孝子谢鱼，义丐郑和，恶盗札破玉等众多人物，真实反映了明末奸佞当道，匪寇滋扰，黄河泛滥，民不聊生，社会动荡的面貌。剧本于光绪三年(1877)由上海申报馆印行。

宣鼎还创作了《三十六声粉铎图咏》(光绪二年出版)，他选出三十六出戏曲中的人物情节，一一作画并各系乐府一首，显示了作者对传统戏曲的深刻鉴赏和独到见解。如《山门》写鲁智深：“酒肉穿肠过，佛在当中坐。阿师解此真禅味，那肯禅床忍饥饿。……英雄大

叫出门游，欲向村前觅残醉，万丈愁，一齐扫，打倒三世佛，踢翻四金刚。半山亭子声琅琅，支脚一觉天地小，腹中牛肉生奇香。"《访鼠》写况钟："街柝声沉夜如水，民有沉冤急须理。牵出釜中魂，夺下刀头鬼，通通夜叩都堂门，都堂含怒为公起。……都堂如虎，谁敢捋须，公不畏虎，那怕虎剥肤？"戏曲史家赵景深对宣鼎戏曲诗画，备极赞赏。《三十六声粉铎图咏》一书之后，还附七绝十九首，名为《铎余逸韵》，又名《粉铎余韵》，也属涉及戏曲之作，他曾自许道："稽首临川称弟子，买丝欲绣牡丹亭。"对汤显祖十分敬仰。宣鼎自号铎痴、铎吏、铎主人、铎佛奴、铎处士、铎禅、铎居士，表达了他对戏曲的喜爱。

宣鼎的文言短篇小说集《夜雨秋灯录》（光绪三年印行）、《夜雨秋灯续录》（光绪六年印行），情节奇特，富于戏剧性，其中许多篇章被改编成戏曲上演，如《麻疯女邱丽玉》其故事被改编为《麻疯女》后，从清末至今为评剧、豫剧等许多剧种所搬演。三十年代上海新华影业公司摄制成电影，由马徐维邦编导，谈英、梅熹、黄耐霜等主演。

叶中定（1834—1883）　清代京剧演员。名坤荣，太湖县石霞乡人。少时在家乡半职业徽班唱戏，咸丰五年（1855）随父叶庭柯进京，入老嵩祝科班学艺，攻净行。同治、光绪年间，在四喜部、春台部演唱，文武昆乱不挡，能戏很多，以架子花称绝。擅演《芦花荡》中张飞，《除三害》中周处。其中《除三害·斩蛟》一场，打发髻、赤足草履、挽裤腿、所勾脸谱也不同于他人，唱昆曲。其他如《嫁妹》、《火判》、《山门》等戏，也别具一格，尤以《阳平关》、《战宛城》中的曹操、更是宛若其人，深得神髓，故有"活孟德"之誉称。生有三子叶福海、叶春善、叶春山，俱为京剧名伶。叶春善于光绪三十年（1904）在北京创办了著名的"富连成社"（初名"喜连成社"）京剧科班，培养了一大批优秀戏曲人才，为京剧艺术事业作出了杰出的贡献。

产桂林（1834—1906）　清代徽剧演员。怀宁县人。出身梨园世家，父产玉成，工文武老生，擅演《三挡》、《牛头山》、《武科场》等剧。他幼年入小高升班科班习小生，与程长庚为隔科师兄弟。曾从族兄著名小生产金传受艺，文武昆乱兼擅。常演剧目有《断桥》、《赏荷》、《黄鹤楼》、《群英会》、《八大锤》、《罗成叫关》等，尤以演《白门楼》最为拿手，有"活吕布"之称。据传《群英会》之弹琴舞剑，当时除徐小香外，唯一人而已。常与京剧演员同班，流动演出于安徽、江苏、河南等地。光绪元年（1875）在安庆李世忠开办的科班任教，时程长庚掌三庆班，因班中一时缺小生演员，特派杨月楼至皖，聘请产桂林入京，为班主李世忠所阻而未成行。光绪十年后，至江西演出，得巡抚德馨赏识，在赣落户。晚年在南昌小福兴科班执教。六十岁时生子产保福，成人后，为南方著名京剧教师，曾于1949年后，任教于上海市戏曲学校。

汪宗沂（1837—1906）　清代戏曲作家，音乐家。字仲伊，一字咏春，号弢庐，歙县西溪人。少好经世之学，对兵、农、礼、乐及医学，均喜研读，师事四方名儒，广采博纳。学甫成而乱起，转徙于浙、赣等地。虽颠踬困窘，却诵读不辍。光绪六年（1880）中进士，任职山西，

后告病辞归。所著传奇有《后缇萦》，计十出，有光绪十一年泰州夏嘉榖氏刊本。研究乐律的有《管乐元音谱》、《声谱》、《汉魏三调乐府诗谱》、《金元十五调南北曲谱》若干卷，合为《五声音韵论》。另有《律谱》、《尺谱》、《旋宫四十九调谱》等。

周振清(1846—1912)　淮北梆子戏班主。临泉县土坡集人。自幼习文修武，膂力过人，尤爱戏曲。咸丰九年(1859)考中秀才，同治七年(1868)在南京武科场中举，因悉知试官作弊，率先抗议，被罢黜。返乡后，在阜阳知府治下，协理治安。他会唱清音戏，常邀清音班到家演唱，并以弹唱自娱。光绪二十三年(1897)，他礼聘商丘县梆子戏艺人张蛮子(本名失传)等五人，在土坡集设窝班，授徒三十余人，培育出梆子戏著名演员于妞(红脸)、王年(黑头)、李传续(旦)等，尤以梅庆云(艺名梅虎)的青衣武旦为最佳。周振清出资七十银元，至河南周口置办衣箱、头面，并以桃木雕刻老郎神，供艺人祭祀。光绪二十四年首次演出，即震动乡里。光绪二十八年接办第二班，收徒三十余人，有红脸花秀(名刘万青)，架子花脸曲振海，旦脚郭合，黑脸郭三等。该班至外地演出，颇受欢迎。

周振清晚年办了一个阵容强大、被群众称之为“武举班”的梆子戏班社。光绪三十四年，他亲自遴选艺徒四十人，每天临场督促练功排戏，倘因公务离去，事毕即返回，坚持不懈，故该班技艺长进迅速，三个月即能正式演出。戏班在外地演出期间，他常去看望。这一班的优秀演员中，有被称为淮北地区梆子戏“三杰”的：“朱大鼻子(朱季林)、王大眼(王登科)，还有个顾群(顾锡轩)唱红脸。”(观众的顺口溜)

周振清不仅会打鼓、排戏，且能编戏，他曾将清音戏《八仙会》改编成《八仙过海》；还将小说《大红袍》改成戏曲等。他的武举班戏码多达四百余出。

他还专为戏班建住房十多间，设有伙房及床铺，又设置“义地”一亩，殡葬已故艺人(张蛮子等均葬于此)。他一生置衣箱十次，设窝班三个，收徒计一百三十余人。

吴子恒(1854—?)　戏曲作家。又作吴承烜，字伍祐，号东园，歙县人。卒于民国十九年(1930)之后，享年当在七十六岁以上。工词曲，著有传奇《绿绮琴》、《星剑侠》、《花茵侠》、《慧镜智珠录》等四种，刊于《游戏杂志》和《小说新报》(1915至1920)。尚有《竹洲泪点》散曲下落不详。《全清散曲》仅收录小令三首，即〔北仙吕一半儿〕《美人臂》、《美人面》，〔北双调驻马听〕《题上马图》。

张宗棠(1859—1924)　皖南花鼓戏演员。宣城县南湖乡人。十九岁进学中秀才，爱好玩灯唱戏，能吹笛度曲，也会唱目连、高腔(青阳腔)。后屡试不第，以教馆为业。二十五岁时，在当地登台票戏，被县督学觉察，送至县衙，革掉秀才。后其父货船在南湖遇风倾覆，人财尽殁，张宗棠乃与其弟拜师学艺，先唱京、徽戏，后改唱花鼓戏，是皖南花鼓戏的“文人才子”、“秀才好佬”。花鼓戏剧目原来多为艺人口授，唱词芜杂粗糙，多有舛误。他将其中较流行的剧目，逐一修改审订，成为定调定本，便于艺人学艺和演出有统一的台本。他还编写过新戏，移植其他剧种的剧目。经他修改更定的戏有《荞麦记》、《蓝衫记》、《双合镜》、《告

经承》、《湘子渡妻》、《天仙配》、《站花墙》、《秦雪梅》、《天平山》等二十本；作过较大修改加工的有《荒年记》、《倒栽麻》、《珍珠塔》、《双插柳》等。这些剧目都已成为很受欢迎的传统戏。

张宗棠随花鼓戏班，足迹遍及宣城、宁国、广德、郎溪及苏南各地，他边演唱边授艺，艺人称他为张夫子。他工生行，尤擅白髯，唱腔刚遒、苍劲浑厚，是"生行第一好佬"。花鼓戏原来生行不分，皆可兼唱，自他始有三生(黑髯、白髯、苍髯)的专业分工。张曾把顺治后历朝大事和宫廷秽闻编成《十代小唱》而被捕入狱，辛亥革命后获释，他又增编了民国、洪宪、张勋"三朝"小唱。

萋继襄(生卒年不详)　戏曲作家。号劲草词人，别署曙叟。怀宁人。约生于咸丰九年(1859)，卒于民国十三年(1924)之后。为仕由桂改鄂，历长罗田、黄安、江陵诸县。晚年赋闲，闭门著述，能诗工曲，尤擅长古文辞。民国元年(1912)撰《汉江泪》传奇，次年继作《金陵泪》，民国十三年二月，又完成《松坡楼》以《劲草堂曲稿》名刊行，又有《劲草堂传奇三种》石印本传世。另有《梧桐泪》传奇二十出，今下落不详。

王有贤(1863—1937)　岳西高腔演员。名培隆，岳西县五河乡人。光绪六年(1880)，五河围鼓清唱高腔的传人王达三等，为使高腔走向舞台演出，乃聘请外地来岳的一位倪姓艺人坐班课徒，十七岁的王有贤被选入班。倪技艺不凡，且授徒甚严谨，而有贤虚心好学，其表演、唱念、招式、板腔，无不刻意求精，深得乃师真传，坐班三年，学会高腔戏二百余折。他扮相英俊，嗓音宏亮，台风稳健洒脱，表演细腻动人。主攻生行：小生、正生、武生均有所长，以演文戏为主，曾与王德冈(旦行)搭档，相映成辉，时人誉为"双绝"。他们的拿手戏很多，有《赠剑》、《祭江》、《逼嫁》、《扯伞》、《夜等》、《追舟》、《捧盒》、《长坂坡》等，或唱或做均见功底，尤以《赠剑》为最。光绪十三年，他与德冈在天堂(属潜山县)演出《赠剑》，得到知县郑维熊夫妇赞赏，将玉镯、银牙签各一副，分赠二人。某年清明节，他们去潜山五庙，遇一高腔班演出，二人自荐登台，一出《赠剑》技艺超群，令班主敬服。

王有贤是五河高腔班台主，十八年中率班献艺于潜山、太湖、舒城、霍山等县，并到三十五处高腔班传艺，弟子数百人。晚年在指导排练中，不慎跌倒，一病不起。其弟子叶题名、王再成、储卓南、王英奇、王会明等人，在继承和传播高腔艺术上均有建树。其弟尊贤，子家声，相随从艺，虽然家庭经济拮据，但广为收藏高腔抄本，并亲手抄录、批点、装钉高腔二百余折，五十年代献给了岳西县文化部门。

陈广仁(1863—1948)　凤阳花鼓戏演员。号信之，五河县孙家塘人。自幼读私塾，随父习木工。他酷爱民间艺术，工余喜演唱，曾跟凤阳花鼓戏老艺人信小好子学唱，二十岁在凤阳，怀远、蚌埠一带小有名气。凤阳花鼓戏的唱腔原较紊乱，民歌小调、秧歌号子交错杂陈，为使其谐调融合，陈广仁锐意革新，并吸收了泗州戏及淮北花鼓中的[娃子]和[羊子]，移植了大量演出剧目，在长期实践中，花鼓戏的唱腔得到了丰富和发展，形成了剧种

的独特艺术风格。陈广仁嗓音圆润嘹亮，委婉动听，可连唱百余句不停腔，善唱《四告》、《大书观》、《吴汉杀妻》、《薛凤英推磨》等戏，群众称道："陈广仁的唱，李熙的相（表演）。"

三十年代，泗州戏名艺人大毛子（即魏月华）到蚌埠唱戏，演出冷落，便邀请陈广仁、李熙等五人同台，演出顿为改观，观众反映强烈。四十年代，他患了风寒腿，行走不便，周围村镇乡亲，仍争相邀请献艺。民国三十六年（1947），他的孙子陈国同用平板车拉到洪湾，他躺在车上作了最后一次演唱。

韦春台(1864—1924)　　黄梅戏演员。号大胆，太湖县徐桥镇人。初在徐桥下街开小吃店，同时与香茗山下的蔡仲贤和金家新屋大金伢、小金伢、汪友田等人组成黄梅戏草台班社春台班，是清末民初活跃在太湖、望江、宿松三县著名的黄梅戏半职业班社。该班吸收了第一个女性演员胡普伢演出后，更为观众所喜爱，戏称春台班为阴阳班。

韦春台擅演丑脚，也兼演生、旦、净、末，在两小戏、三小戏的丑脚扮演，以及整本戏《板刀记》中扮演魏大算，给人留下至深印象。他的看客们说："到韦春台家吃酒是假，看他的丑脚表演是真，那比喝酒还有味。"

蔡仲贤(1866—?)　　黄梅戏演员。望江县麦元乡人。该乡一个兼有男女演员的徽班，曾远游福建各地献艺，颇有声名。蔡仲贤幼受乡班影响，早晚便在班里学艺，后因该徽班出走，他改学黄梅戏，并组班在茗山南北（太湖、望江两县乡间）演唱，十八岁即已成名。光绪二十年（1894），望江黄梅戏颇流行，有些原为徽班艺人也改唱黄梅戏，望江一带民间慕名投师蔡仲贤的人日益增多，如董焕文、徐汉卿、徐雨文、蔡南楼、杨润保、胡玉庭等。民国二十年（1931）蔡仲贤在家乡犁弯塘办了一个科班，致力于课徒授艺，望江县黄梅戏名丑和班主郝正祥，花旦郝青莲，郝好伢，鼓师郝列松，三花郝旺贵，须生孙伯青、孙伯宏等十六人皆出自这个科班。

蔡仲贤戏路广，戏德好，是生、旦、丑兼擅的"好佬"。他唱腔质朴苍劲，感情真挚，尤能在刻画人物上下功夫，为望江县黄梅戏的表演拓宽了路子。他的唱腔常常糅合了徽调声腔，如《白蛇传》中《祭塔》和《乌金记》中陈林的唱段，都融入了徽调，同时，他还重视吸收当地民间曲调，如望江独特的〔莲花落〕、〔五更调〕、〔时辰调〕的旋律被纳入黄梅戏的声腔中，融汇一体。

袁蟫(1868—1930)　　戏曲作家。字祖光，一字晓村，骧孙，号瞿园。太湖县徐桥人。幼勤敏好学，光绪二十年（1894）甲午科进士，官吏部文选司主事，保升员外郎，直隶州知州，以知府用加三品衔，迁任湖北省候补道尹。光绪三十三年，东游日本，考察日本政治，经皖籍友人许世英介绍，参加同盟会。民国初年，当选为众议院议员，时在天津。后随许世英主皖，任省府秘书长，旋调任豫、鄂、皖三省帑捐局局长。晚年定居安庆市小南门，歿后，子扶榇回太湖，厝葬于太湖袁家上门井坎地。

生平著作有《瞿园杂剧初编》及《瞿园杂剧续编》计十三种。《瞿园杂剧初编》作于光绪

二十九年，他在自序中谓："癸卯客京师，或有感触，佶佶吾吾，伸指拍几，每剧作小套一二，则仿《四声猿》、《龙舟会》之例。"有光绪三十四年刊本，北京图书馆收藏。内容包括：《仙人感》，假借吕纯阳感慨世事；《藤花秋梦》，以梦境幻象，寓淡泊名利；《卖詹郎》（又名《长人赚》），演歙县巨人詹五为荷兰人马拉达所骗，遍历南洋诸岛敛财卖看事；《金华梦》（又名《孽海花》），演名妓赛金花与洪钧梦会事；《暗藏莺》，痛斥鸦片之害。

《瞿园杂剧续编》作于宣统元年（1909），有宣统刊本，北京图书馆收藏。内容包括：《一线天》，演日本诗人近藤道原事；《三割股》，演三女子割股孝亲事；《东家颦》，演东施效颦故事；《望夫石》，写日本女子爱奇，送夫从军，指石盟誓，其夫殉国后，乃以身殉节事；《钧天乐》，演春秋战国晋赵鞅事。《玉津园》、《西江雪》、《神仙月》三种，仅存剧目，剧本佚。

《瞿园杂剧自序》又云："握管辄一效颦，拟《双合镜》、《支机石》、《鸱夷恨》、《红娘子》传奇数种，以笔稚腕弱，排场多误，未敢与周郎一顾也。"据此，他还撰有传奇数种，均未传世。

袁蟫尚著有《瞿园诗草》、《缘天香雪簃诗话》、《端木诗》、《摘星词杂》、《古今齐谐》共五十四卷。

程远香（1868—1941）　徽剧演员。字秋香，怀宁县石牌镇人。幼入石牌徽剧科班学戏，同科皆为双字辈。初攻小生，继习正生，以唱正生戏为主。出科后，在怀宁一带演唱，多与师兄弟双寿、双庆、双云、双福等同台演出。双寿工小丑，双庆工花脸，双云工花旦，双福工小生，俱为各行当中尖子人才，一时珠联璧合，颇受观众赞赏。程远香有文墨，凡后台出"水牌"、排戏、设置情节与提纲，皆由他掌管，众人推他为领班。至池州、太平演出，徽州各地名班，竞以高资相聘。他所搭戏班，今可考者有光绪十年（1884）在巢湖的天寿班，在当涂的新春班（1911年后改为沈标班）。光绪二十一年同科师兄弟双云、双郎分别在徽州承办阳春班与庆春和班。程远香应聘后，邀请太平县艺人储有林（三花）、四保子（二花）、向贵松（老生）、家相（大花）、家友（丑）等同赴徽州，充实了两个班社的阵容，当地艺人无不尊之为师。



他的表演以严谨、苍劲、朴实见长，所演《雪拥蓝关》是高腔、昆曲、吹腔、平板二簧的多声腔混合的剧目，声腔杂而音域宽，翻调过高，难度较大，但他却演唱裕如，流畅自然。在生行身段上的创造，留传至今的仅有"三变腰"，功夫独到。如扮演《击鼓骂曹》祢衡时，挺胸，昂首，直腰，如铁板一块，常用挥臂、云手及摅大带功；扮演《徐策跑城》徐策时，呵腰，窝臂，显得老而刚健，常用蹲腿走步功；扮演《扫松下书》张太公时，坍腰，收腹，显得年迈力衰，常用闪腰、抬腿、亮靴底功。以上所谓"三变腰"，全从剧中人物年龄、性格、身世出发，恰如其份地运用了基本身段功。

他善抄剧本，毛笔书写，字迹清晰工整。因他精通音律、声韵及文武场面，故所抄剧本

如《凤凰山》、《贩马记》、《富贵图》等，俱附有工尺谱，又用朱笔圈点句读，标明板眼节拍、丝竹弹奏、锣鼓打法以及剧本场次、科介等，皆准确无讹，人称“滴水不漏”。凡徽班中传抄本，俱以他的抄本为准。

程远香从艺五十多年，至1938年春，抗日战争波及皖南，才息影舞台，回归故乡。

方玉珍(1869—1920)　黄梅戏、采茶戏演员。名雨水，宿松县马塘乡人。十岁时读私塾二年，爱唱民歌和采茶调。十六岁外出谋生，偕其弟玉清，在湖北黄梅县、江西星子县打铁，夜晚兄弟俩唱几段采茶戏逗乐，围观群众多喜爱之。自光绪十三年(1887)起，方玉珍便在星子县搭李河戏班，演唱《韩湘子化斋》、《山伯访友》、《乌金记》等剧目。演小生戏历十二年，他扮相好，唱做俱佳，其弟玉清演花旦，两兄弟同台扮演夫妻戏，兄妹戏，献艺于星子、九江、德安、瑞昌、武宁一带，获得观众好评。

光绪二十八年返回宿松，在家乡教采茶戏，授徒有王梓林、王国甫、杨昆元、朱破生、唐腊利等十余人。曾组织戏班在宿松、黄梅、九江、星子、彭泽、望江、怀宁等地演出，并一度巡演于沪、汉各埠。地方上只要听说方玉珍戏班将临，就为他筹措钱粮。此时他已改唱须生或老丑，注重对剧中人物身份、性格的刻画，常以其娴熟、优美的身段基本功，赢得观众赞赏。

他不仅善唱，且能编演民歌和小戏，晚年曾在九江县五老门、蔡家山教过戏。

胡普伢(1870—1936)　黄梅戏女演员。太湖县新仓乡人。六岁时，给新仓街附近何家墩当童养媳，十四岁跟韦春台、蔡仲贤的春台班学唱黄梅戏，是该戏班登台演出的第一位女性演员，当地人称春台班为“阴阳班”。十七岁胡普伢到怀宁县石牌镇参加京剧、黄梅戏合演的戏班唱黄梅戏，跟一位叫陈塌鼻子的艺人结婚，并随班到怀宁、潜山、桐城、贵池、枞阳一带农村演唱。曾由她挑班到湖北省武穴、庐江矾山、浙江淳安等地演出。晚年与一姓张的班主定居枞阳县石矶头街，以教戏为主，兼营茶肆，名曰合义馆，终因生意萧条，贫病而死。

胡普伢嗓音清亮，吐字清晰，表演细腻动人，以旦脚表演为主，兼擅其他行当。黄梅戏传统剧目大小一百余个，无不通晓，所演《苦媳妇自叹》、《牌环记》、《何氏劝姑》、《荞麦记》、《菜刀记》中的各类型妇女，无不独具个性，以情感人，深受观众赞许。黄梅戏名演员丁永泉、潘泽海、桂天赐、程积善、檀盛云、胡永庭、汪杏根等均出于她的门下。

蓝凤山(生卒年不详)　皖南花鼓戏演员。广德县人，祖籍河南省光山县。弟兄五人，排行第二，人称蓝老二。原以挖草药为生，是祖传的草药郎中，善医跌打损伤，有武术，又是花鼓世家。蓝凤山慷慨直爽，喜交游，二十岁去浙江卖药，结识一位徽班艺人(佚名)，拜师学艺，工丑行与草脸，是“八大角好佬”。擅演《拦马》，此剧是皖南花鼓戏中唯一的武功戏，鲜有能胜任者，蓝凤山演来颇具风采。他曾身背药篓走遍宣城、宁国、广德、郎溪及杭嘉湖、苏南各地，访师求教，结交艺友，广收门徒，是皖南花鼓戏早期创业人之一，人称“蓝门”，后

世名艺人，多曾受其栽培，故有“无蓝不成班”之说。其弟凤乾、凤海俱从艺，蓝家班是素负盛名的四季班。晚年移居郎溪县钟桥，年逾七旬病故。

涂老五（生卒年不详）　皖南花鼓戏演员。本名失传，宁国县人。祖父时自湖北英山移居宣城县，后迁宁国县汪村垦荒。涂老五娶杜老幺（原名不详）小妹为媳，二人原系中表兄妹。涂老五英俊清秀，六岁时由父亲带着玩灯，人称“花灯娃娃”。十岁时，当地有一土豪无子嗣，愿出银二百两买涂老五为子，涂家不愿，连夜出走，土豪诬陷涂的祖父是“红眼长毛”（对太平天国军的贬称）拘宁国府，死于狱中。涂家父子走乡串镇以“打五件”（五件乐器）、乞唱为生。直至土豪死后才回汪村。涂十岁曾拜杜老幺叔父为师，涂工小生，杜工花旦，两人兼擅生旦行当，故在皖南花鼓戏中有“生旦不分家”的说法。涂老五是“八大角好佬”，后专攻小生，是小生行当唱腔与表演艺术的奠基人。皖南花鼓戏主腔〔淘腔〕原来只有慢、中、快三个板式，涂吸收了说唱中的连句，和民歌中的对口唱，创造了淘腔送板、淘腔连板，丰富了主腔的表现力。《柳荫记》中的《访友》、《楼会》两折的唱腔，就是他传下来的，艺人称之为“涂腔”。一生传授王树义等门徒多人。

杜老幺（生卒年不详）　皖南花鼓戏演员，本名失传，宣城人。在兄弟四人中，排行最小，人称为老幺。他和三兄杜老三，都是花旦“好佬”。人称“一蓝（蓝凤山）二杜”，是皖南花鼓戏第一代职业艺人。杜家祖籍是湖北应山（一说孝感），伯父和叔父原是湖北花鼓戏的民间艺人，移居江南垦殖后，岁终腊残，邀集乡里子弟玩灯唱曲，杜老幺将灯会歌舞的某些步法、身段、手势，提炼加工成一套程式，如“十样锦”、“二十四摸”等，运用于戏曲表演。他唱腔流畅、优美，擅长演《观画》、《醉酒》等剧。杜父母早逝，由叔父抚养成人，他的堂嫂在丈夫外出后，儿子夭亡，痛急惊疯，哭笑无常。杜从亲身感受中，创造了《哭儿郎》一剧中哭声转笑，笑声转哭的哭腔与笑腔。《哭儿郎》是写一农妇别夫丧子哀恸欲绝的精神状态，经杜老幺加工提高，成为旦行必工的功夫戏，唱腔、表演均有特色。他不轻易收徒，只有王川银等三五传人，但私淑弟子很多。

沈标（1870—1943）　京徽剧班主。字锦斋，号小叔宝，当涂县新桥乡人。祖籍浙江，随父沈世清定居当涂后，迁入城内大成坊，以经营糖坊为业，还开过小饭店。光绪二十六年（1900），沈标投城北张为矩门下，由张引荐清军水师营文牍仝书长，经仝推荐加入安清帮，为武字辈排行老三。光绪三十一年谋得当涂县衙捕快职务，因缉盗匪有功，升为班头。光绪三十二年沈组织了一个有十余人的沈家戏班。辛亥革命（1911）后，任当涂县侦缉队长，接收了新春班，成为江南徽班最后一代班主，后改新春班演唱京剧。1937年抗日战争开始，沈带新春班避难徽州，民国二十八年（1939）底返回当涂，民国三十二年病逝于宁国县河沥溪宁阳公寓。

沈标身高体壮，膂力过人，广喜交游，擅使单刀，家中一柄五十余斤重的大刀，专供其练武之用。在任职捕快期间，经办案件如活捉甘老五、智赚太湖飞盗等，颇著名声，乡里曾

礼赠“江东豪侠”匾额一块，并有人为他著书立传。

他生平嗜爱戏剧，对前来搭班的艺人，以礼相待，特别是对一些名演员甚为敬重，如高百岁、张翼鹏、张二鹏、马纪良等在搭班期间，待遇优厚，照顾周到，故能与之长期合作，保持了该班一流的演出水平。沈在乡里，扶弱济贫，乐善好施，曾收养孤儿张福培为义子，送他学戏，帮他成家；收养端木进才母女（其父被日军杀害），直至该女出嫁。此外，还收养一些孤儿和贫苦人家子女，培养他们成为戏曲艺术上的有用之材。

叶题名（1873—1940）　岳西高腔司鼓兼戏曲编剧。一名癸酉。岳西县五河乡人。幼拜王有贤为师，学会高腔戏二百余折，行腔规正，宗法传统，精于板路，尤擅锣鼓。自十多岁起，先随师辈搭班，后为弟子辈督阵，常于潜山、太湖、英山、舒城、霍山、相毗邻地区作季节性演出。从艺近六十年，至古稀高龄犹随班司鼓，所传弟子众多，以王会明、储遂怀、叶仁胜等最为出色。

叶题名勤于自学，曾以塾师、中医为业，兼务农、缝纫及小商，生活阅历及知识面广博。二十年代至四十年代，他先后创作了高腔戏《飞虎山》、《斗水丘》、《水漫迎江》、《叶茂鼎上寿》；改编了高腔戏《张四姐闹东京》、《盘丝洞》及黄梅戏《叶春保》、《双插柳》等大小剧目达几十出。所编剧本题材多样，通俗易懂，富有情趣，适于表演。经他改编的《双插柳》，为叶河灯会戏班的看家戏，后由叶其尊（徽班、高腔、黄梅戏艺人）传至岳西、潜山良友班后，成为该班保留剧目，并为外地戏班搬演。中华人民共和国成立后，该班艺人左四和献出，被录入《安徽传统剧目汇编》“黄梅戏卷”。叶在改编《张四姐闹东京》时，吸收了《织锦记》的部分情节及唱词，该剧为五河各高腔班经常演出，也成为良友班的保留剧目。《水漫迎江》吸收了《鱼篮记》、《金精戏窦》的某些情节，以安庆迎江寺为背景创作的一出反封建的爱情戏，富有浓郁的地方特色。《斗水丘》描写中共党员徐高遂率地方武装迎击一支军阀流寇，败敌于岳西县斗水丘的故事。该剧系以真人真事为素材创作的，由五河高腔班在各界公祭徐高遂大会上演出，激起了全场观众痛哭流涕，产生了强烈反响。

章思涛（1873—1968）　徽剧琴师。青阳县人，后迁徽州屯溪居住。少年时，拜戴瑞堂为师，攻文场，始学大青，后学笛子、小青，识工尺谱，技艺娴熟，拿手乐器有胡琴和月琴。他拉胡琴强调把杆子对准鼻尖，名为“朝天一炷香”，并将技艺传授其子章雪如。

章思涛为徽州著名琴师，曾搭班三元、四喜、兴阳春、新阳春等，在阳春台呆了九年，民国十八年（1929）搭大舞台，不久，担任班主。民国二十三年秋，因旱情严重而辍演。

1951 年，章思涛与其子章雪如，邀请徽剧艺人程发全（武老生）、余银顺（旦）、鲍进昌（旦）、方庙桂（旦）、王明贵（武生）、王正同（武老生、丑）、穆观炎（鼓师）、项少轩（旦）、程松顺（老生）、程秋贵（小花）、史双奎（花脸）、汪云庭（武生）、左俊鹏（武生）等人，组建了休宁县群乐徽剧团，章雪如任团长。1954 年，章思涛，章雪如、穆观炎、程秋贵、程松顺、程发全等，参加安徽省代表团赴上海出席华东区戏曲观摩演出大会，章思涛为徽剧《借靴》、《雪拥

蓝关》、《醉打山门》演出操琴。后被聘为安徽省徽剧团教师。1959年3月，剧团应邀去上海，为中国共产党八届七中全会作招待演出，5月被邀请赴京在国务院礼堂演出，章思涛等人受到党和国家领导人周恩来的接见。

刘世珩(1874—1926)　近代戏剧出版家。字聚卿，又字葱石，号继庵，别署一琴、砚庐，贵池县南山村人。父刘瑞芬，清咸丰年间，入李鸿章幕，出任江西按察使，广东巡抚。受命驻英、俄、法、意、比国钦使。后任太常寺，大理寺卿等职。刘世珩幼年聪慧好学，博闻强记，光绪二十年(1894)江南乡试中举。先后在南洋官报局、江楚编译局、江宁马路工程局、两江师范学堂、江宁实业学堂等处供职，后升任度支部右参议、天津造币厂监督。光绪三十四年任直隶财政监理官。辛亥革命(1911)后隐退，于上海戈登路(今江宁路)辟"楚园"居住，专门从事收藏和刊刻戏曲等古籍。

刘世珩所刻戏曲剧本，以其夫人傅青珊的居室"暖红室"命名。《暖红室汇刻传奇》，包括元杂剧《西厢记》，明传奇《玉茗堂四梦》，徐渭、李开元、洪升、孔尚任等人所作杂剧、传奇。并兼收《录鬼簿》、《曲品》等主要戏曲论著，陆续印行，民国六年(1917)合刊时为五十九种。所用版本均经慎选、校勘。另有《暖红室汇刻传剧》，专收有关《西厢记》剧本与评注。他的刻本深得海内名家赏识，吴梅致俞平伯信中称："《西厢》古注，西泠印社十种《西厢》内有之，即贵池刘氏刻本为初刻，此为范本。"胡适在《中国小说考证》中写道："我的朋友钱玄同先生说：'金圣叹实在喜欢乱改书，近人刘世珩校刊关、王原本《西厢》，我拿来和金批本一对，竟变成两本书'。"

清末，江阴缪荃荪仰慕刘世珩喜刻古书之名，经人介绍，将其收藏的孔尚任与顾彩合谱的《小忽雷传奇》抄本，请刘世珩刊印行世。刘不意因此刻本，访得珍稀乐器"小忽雷"，后又访得"大忽雷"，将两件乐器交两位夫人掌奏。刘逝世后，其收藏之古物、典籍及刊刻书版，均于战乱中散佚，而大、小忽雷，几经辗转，为国家收藏，现存于北京故宫博物馆。

孙大嘴(生卒年不详)　皖南花鼓戏演员。浙江省安吉县人，祖籍河南。自幼随父学篾匠，喜爱玩灯，唱戏，二十岁离家去江西，拜京、徽班艺人为师，学花旦，后改唱皖南花鼓戏。孙身材小巧，嗓音甜润清脆，他吸收了京、徽戏班花旦的基本身段表演，又与来自灯会歌舞中表现农村妇女的身段、步法、手势相结合，形成了袅娜、刚健、朴实的表演风格，擅演《蓝桥会》、《醉酒》等剧。授徒张阿三等人，是皖南花鼓戏东路的代表艺人。

顾锡轩(1876—1966)　淮北梆子戏演员。艺名顾群，河南省鹿邑县人。幼年随家人逃荒，流落到安徽省界首县。十三岁时，进阜阳县土坡集科班学艺，专攻红脸(须生)，先后拜张蛮子、乔正华为师，十七岁正式登台，唱做俱佳。他嗓音宏亮，真假嗓结合，吐字清晰，擅用顶板。代表剧目有《寇准背靴》、《火烧纪信》、《两狼山》等。民国九年(1920)组建顾家班，演出于阜阳、界首、临泉，以及河南省鹿邑、沈丘、商丘、开封等地。并开设窝班，传艺授徒，他教学认真，诲人不倦，先后培养出两代戏曲演员共六十余人，如较早登上梆子戏舞台

的优秀女演员顾秀荣（艺名顾大妞，其女）就是其中之一。



1949年，顾锡轩从界首到阜阳参加了工人剧团（后改为阜阳地区梆子剧团），1954年10月，他参加了华东区戏曲观摩演出大会，演出的《寇准背靴》获荣誉奖。1956年当选为阜阳县人民代表，安徽省政协委员。1957年，他担任阜阳专区戏校教师，毫无保留的把自己的表演技艺传授给下一代，并口述记录了《刘镛下南京》、《薛平贵征东》、《临潼山》等八十余个传统剧目。

经过数十年的生活积累和演出实践，在表演艺术上逐步形成了他自己的独特风格，如《寇准背靴》中的跌跤甩靴，背靴迅跑，动作准确而洒脱；又如寇准在花园中的滚爬、跌扑、挂袍等"贼式"动作，生动的刻画了其鲠直、机警、风趣的性格，在一般袍带老生戏中，可算独到。1960年，八十六岁的顾锡轩，在北京中国作家协会礼堂为在京全国表演艺术家和苏联女戏剧家演出该剧时，一位苏联戏剧家赞叹地说："世界上只有在中国，才能看到这样高龄艺术家的精湛技艺，太罕见了。"1961年，在田汉的倡议下，安徽电影制片厂将《寇准背靴》拍摄成舞台艺术片。他是中国戏剧家协会会员，安徽剧协分会理事。

洪海波（1878—1953）　黄梅戏演员。名金水，潜山县梅城乡人。九岁时入望江县同乐堂、天乐堂徽班学戏。徽、黄合演时，改唱黄梅戏，一度与女演员胡普伢搭档演出。后与夏偏头、琚光华等班，在潜山、怀宁、望江、桐城、舒城、太湖及江南等地演出。民国十九年（1930），寄住潜山城东郊火神庙，串演于陈寿南、胡遐龄、王焰元等黄梅戏班。

洪海波吸收徽班中生、净的演唱艺术，运用于黄梅戏中。整理黄梅戏脚本，校正错误，删改水词，经其加工润色的黄梅戏传统剧目有《送香茶》、《小辞店》、《湘子化斋》等。将《珍珠塔》中陈翠娥"二回楼"唱段句首，嵌进《三字经》"上大人，孔乙己"，即其独创。表演形神兼备，唱腔声情并茂，其舞台艺术形象，多为后人称道和模仿。他与胡普伢合演《告经承》，曾在湖北省武穴轰动一时。

洪海波所授徒弟如潜山县的夏登记、贾金堂；桐城县的汤怀仁、琚诗云；东至县的叶炳池等，俱有成就。

叶炳池（1879—1938）　黄梅戏演员。号福春，东至县胜利乡人。幼年喜爱民歌，十多岁时迷上黄梅戏，因其嗓音美，艺术素质好，十二岁便在当地业余班社演出。二十岁后，虽渐有名气，仍谦逊好学，曾步行到江北潜山拜访洪海波，叶的拿手戏《小辞店》经洪海波指点，益加细腻、准确，感情真挚动人。

叶成名后，曾一度受聘于县黄梅戏班社同乐堂执导，为当家师傅。其足迹遍及宿松、望江、怀宁、屯溪、东流、至德等地，慕名前来拜师访友，搭班演出者甚众，如潘泽海、蔡天赐、曹振祥等人均和他有密切交往，著名演员丁老六（丁永泉）是他的得意门生。

任普齐(1881—1959)　目连戏演员。艺名海子，南陵县太丰乡人。农民出身，念过私塾，能阅读剧本。光绪二十年(1894)，该县马元乡成立万福班时，其父送他拜师学戏，几年后登台演出，工花旦，兼擅其他行当。他戏路宽，唱做念打，无不精当。在演唱中，他吐字清楚，并善于融合京、徽声腔，运用仄音，比女声更柔和悦耳。他的水袖工夫好，动作干净利落，能结合人物表情；台步轻盈、洒脱，身段灵活优美。演出的《下山》、《老驮少》、《抢环》等折子戏，声情并茂，富于韵味。民国二十年(1931)，芜湖县湾沚镇来一京剧团，与目连戏唱对台，他妆扮的花旦刚一出场亮相，即把许多看京剧的观众吸引过来。民国二十二年秋，南陵城关镇的头面人物陈九爷请万福班唱目连戏，开台时，不见海子到场，当即招呼暂停，派人打灯笼赶到任家村去接他。他到县城后，陈九爷亲自迎接，包银元二十块，为其接风。各地请万福班唱戏，均有"海子不来，戏不开台"之规。

任普齐的人品、戏德，素为同班艺人所敬仰，他从不挑拣角色，也不计较报酬，演戏认真，善与人合作。在权势面前，很有骨气。民国三十一年南陵县县长，出高价要他化妆花旦陪客饮酒，民国三十四年江湖头面人物孙彪出大价请他唱戏出风头，以及蒲桥乡乡长要他化妆花旦欲施行人身侮辱，均遭其断然拒绝。

1956年，安徽省文化局在南陵县举办《目连救母》鉴定演出，他的演唱获得一致好评。1957年，他参加安徽省民间音乐舞蹈汇演，演出了《老驮少》、《下山》等剧目。

丁传道(1882—1973)　淮北梆子戏演员。又名丁根，亳县(今亳州市)人。其父丁克胜开设茶馆，因喜爱梆子戏，曾组织龙虎班，并自任班主。从河南省周口镇请来邹凤鸣(红脸)等老艺人教戏。丁传道八岁时跟班学戏，虽然他嗓音不够宽亮，但身材魁梧，扮相好，双目炯炯有神，表演逼真，吐字清晰，十二、三岁就出演于涡阳、太和、界首及豫东商丘等地，以做派、道白、身段见长。并根据自己嗓音条件，运用说、唱结合形式，演出颇受欢迎，以《斩莫成》、《李渊跑宫》、《火烧纪信》、《秦琼表功》、《洛阳送尸》、《醉骂安禄山》、《伯牙焚琴》等戏最为拿手。在演《斩莫成》中的甩发，单、双膝行，气色；《李渊跑宫》中的疾步、硬僵尸；《秦琼表功》中的"急口令"(快道白)；《醉骂安禄山》中的醉态舞蹈身段等，俱能博得全场掌声。

民国元年(1912)，他在涡阳玄阳集与一位名叫小迷的女花旦唱对台戏，观众反映说："宁看丁根的光脊梁，(指《斩莫成》)不看小迷的花衣裳。"他熟悉的单本戏很多，而连台本戏如《十把穿金扇》、《五女兴唐传》、《绿牡丹》、《乾坤镜》、《大红袍》等二三百出，均能默记排演。

民国三十七年，他在商丘教戏，培养了张进云、曹秀荣、宁光宇、李树林等男女青少年五十余人。1951年应亳县搬运业余梆子剧团邀请，偕徒回亳县担任教师并指导排练，为职业梆子剧团输送了如瑞洪发等多名演员。他还受聘参加了河南省淮阳翻身剧团，曾在开封、许昌等地演出。

1953年，搬运业余剧团与新光职业剧团合并，改为工人剧团(即以后的亳县梆子戏剧

团)，丁传道和刘承德除负责日常演出和培训学员外，还参加了传统剧目的挖掘工作，他口述的《烽火戏诸侯》，参加了安徽省第二届戏曲会演，获得好评；《醉打曹豹》由安徽人民出版社出版。1962年，他以八十高龄应观众要求，主演了《醉骂安禄山》、《俞伯牙焚琴》两剧。

郝安荣(1883—1968)　淮北梆子戏演员，戏曲教师。艺名郝麻子，临泉县韦寨集人。十五岁拜沈万奎(艺名沈大胖)为师，在韦寨集窝班学花脸戏，他记忆力强，学戏快，常帮助同班学员，因而被称为“二师傅”。科班三年，学会传统剧目百余出，唱做念打、锣鼓经和弦子过门，无不精稔。二十多岁倒仓，受聘当教师，自此，他以教戏为主。

郝安荣教的第一个窝班，是在韦寨集，收徒三十余人，并请来一个司鼓、两个琴师配合，三个月可实习演出，三年满师后，输送到玩会班。其后在河南省新蔡县洞头集连课四班，共授徒一百三十余人，随同他授艺的有马兆林(花脸)、张香(红脸)、郭天岑(旦，艺名郭泥巴)，教出赵连昆等较著名的演员达数十人，被方圆百里誉为名师。在新蔡县韩集，沈丘县范营、蒋店集，安徽的界首县郭楼、黄岑后街、范集、瓦店集，共教十三个科班，授徒四百余人，直至1959年，被阜阳地区聘请为戏校教师。

郝安荣科班的班规很严，规定科班三年，三个月练功说戏，六个月开台唱戏，二年满期，三年出师，三年后交给班主，可组织玩会班或公议班，便再课下一班。他每天早晚两遍功，上午和夜间说戏(排戏)。他对学员的要求是：不用心学戏练功者罚；调皮捣蛋者罚；私自外出者罚；翻瞎话说谎者罚；不尊敬老师者罚；演出忘词掉板者罚。经他培养的梆子戏演员还有王俊岑、栗广学、于海彬、韦学贤、孟兆荣、马毛、李洪法等人。

黄朝仙(1885—1962)　庐剧演员。合肥西乡黄小店人。出身农民，农闲时，喜爱听书、看灯、看戏，十多岁时，已成为闻名乡里的玩灯主角。光绪二十八年(1902)春荒歉收，才加入当地倒七戏(庐剧)班，初工花旦，人称“黄豆酥”，后随年龄增长，改演老旦。演唱风格质朴，刻画人物贴切而饶有风趣。拿手戏有《王婆卖鸡》、《双换亲》等。对于戏曲念白，独具功夫，五十年代，他在肥西剧场演出《双换亲》，其中一段独白，约有十五分钟，字字清晰，抑扬顿挫有致，诙谐生动，赢得满堂彩。1957年春，他应邀为省文艺界演出《王婆卖鸡》，效果极佳，《合肥日报》曾发表署名文章盛赞其“生动的刻画了主人公王婆的勤劳，泼辣却又有些自私的性格”。

在精研技艺的同时，尤重视培养下一代新人，五十年代末，曾带病把濒于失传的庐剧传统小戏《小桃挨磨》，传授给青年演员。

王龙胜(1886—1942)　徽剧演员。含山县十字乡人。幼丧父母，与弟龙长依靠祖父(清末秀才)抚养，家道衰微后，兄弟外出流浪，为和县南义徽班艺人谷大嘴收留，随班学艺，不久，又被巢湖徽班艺人吴云堃收为门徒。初学花旦，十五岁登台，十七岁成名。适班规中不准演花旦的演员坐衣箱，王龙胜认为此一行当似乎低人一等，愤而改习老生。二十岁后，他演出的红生戏如《下南唐》、《龙虎斗》、《月下斩貂蝉》等，皆为拿手。他扮演的赵匡

胤、关羽，追求功架优美，唱腔洪亮高亢，轰动乡里。他演的《月下斩貂蝉》，在巢湖徽班中独树一帜，艺人多认为该剧本是乃师吴云堃自撰、亲传，富于民间传说色彩。如斩貂时，关羽因悯其忠义，不忍加害，只举刀斩其月下身影，不意仍致其死亡，于是关羽顿足哀恸，口呼苍天，泪如雨下。在这个戏里，他没有把关羽神化，演得很有人情味。他还演过《九更天》、《一捧雪》、《碰碑》等剧中的衰派老生角色。他初搭和县南义徽班，后搭无为县汪大架班、当涂县沈标班、江苏高淳县春福班。在南京民乐公司演唱三年，曾与周信芳等人同台演出。此外，他与弟龙长曾协助同乡蔡有贵筹建九华良班。蔡家资殷富，聘女艺人九华娘为妾，故以妾艺名命班社名。龙胜嘱龙长陪同九华娘与其丈夫大娘之子，携资前往苏州购置行头，途经南京误上贼船，大娘之子恐慌万状，抛出袋内银洋，藉以自保，龙长与九华娘凭倚深厚武功，夺刀与贼格斗，擒贼送苏州水上警察分局，得赏银五十元，并购置戏衣返回。

王龙胜在四十岁后，很少搭班唱戏，因其弟龙长在演《盗杯》时，爬杆断裂而摔伤致死，为此心情沮丧。1937年“七七”事变后，他回到家乡，于村野搭茅屋三间，卖茶饭度日，晚间，拉二胡伴唱以自娱。一日，汪伪绥靖部队地方驻军连长余登舟和一老妇人一少妇人来访，老妇人曾与他在南京民乐公司同台演出，少妇人系其女，余登舟为其婿，特来邀请他去演出。王龙胜与老妇人合演《双槐树》后，又单演了《碰碑》，唱腔二簧反调，却是地道的老徽腔，低沉、宽厚，哀婉凄绝。演至杨继业将死时，他用全倒白眼，鼻孔喷出两道鼻涕，沿髯口下挂，然后“硬僵尸”倒地，甚是精彩。

王龙胜收藏戏单、剧本甚多，皆散佚，仅存《月下斩貂蝉》一种，纸页破损，文字尚依稀可辨。

王奎印（1886—1968）　京剧演员。艺名九阵风（因演旦脚靠工戏兼擅踩跻而得名），怀宁县三桥乡人。自幼随其兄学艺于江西省小钱喜京剧班，初习武生，后习花旦。学艺刻苦，基本功扎实，能戏颇多，最拿手的有《泗州城》、《虹霓关》、《七星庙》等。从本世纪初到1949年的四十多年间，他先后应聘于怀宁县的同庆堂、新长春、同乐堂、四喜堂、新阳春等十多个班社，经历安庆、宁国、南昌、武汉、岳州、沙市、沙洋、重庆等地巡回演出，所到之处，均备受欢迎。

中华人民共和国成立后，他积极地加入了一度实行京、黄合演的怀宁剧院。虽年逾花甲，仍参与演出，并为培育黄梅戏青年演员尽心尽力。他每日黎明即起，第一个走进练功场地，实施集训，并根据学员秉赋和特长，进行针对性辅导，十数年如一日，从不间断，培养了如华秋艳、潘根荣等众多人材。

蔡秀云（1887—1960）　皖南花鼓戏演员。宣城县孙埠人。出身农家，成年后帮工度日。宣统元年（1909）拜京、徽戏班艺人邱相悦学须生，后拜皖南花鼓戏艺人金聋子学唱小生，中年以后改唱须生。他戏路宽，老生、花脸、丑行俱佳；京、徽、花鼓戏兼擅。皖南花鼓戏生行自涂老五、张宗棠等唱至蔡秀云辈，始形成完整的唱腔体系，蔡发展了小生〔淘腔〕，改

变了传统生、旦不分的唱法。他嗓音清丽洪亮，扮相英俊潇洒，为观众欣赏。五十一岁时，双目失明，每于登台前，由其女牵扶，事前默记舞台方位、深浅、宽窄，即可演出，其举手投足、唱白对应，一如往昔。蔡无产业，妻女随班社流动，或“打五件”（打击五件乐器）沿门乞唱，艰难度日，但对戏曲艺术的研习，从不懈怠，数十年间，不分寒暑，吊嗓练功，即使双目失明，亦复如是。他常常告诫徒弟和女儿：“宁可台上累着，不可台下闲着。”

1950年，他首倡组织专业剧团，1952年加入宁国县皖南花鼓戏剧团，1958年，调任芜湖专区艺术学校教师。

潘双贵（1888—1937）　目连戏演员。贵池县马牙乡人。其父潘彩枝迫于生计，终年流动于各乡村集镇卖艺，他幼受父辈熏染，嗜爱戏曲，始遭父母反对，终为其决心所动，送至同行艺人汪成修门下，学唱京剧和目连戏。他勤学苦练，练就一身扎实的基本功。光绪三十二年（1906），挂牌演出《徐达挂帅》，初次登台，即受欢迎。以后又在石台、桐城、枞阳、无为、庐江、泾县等地演出，并课徒授艺。民国二十三年（1934）搭丁月英班唱戏，初演《盘丝洞》，获得满堂彩，声誉日隆，为班主所倚重。民国三十年回到贵池，入长垄目连戏高升班，担任排笔师，教授京剧和目连戏。民国三十六年，他带领高升班赴九华山（属青阳县）化城寺参加十年一届的目连盛会，表演了滚钉板、技惊四座，令人赞叹不已。

长期的刻苦磨练和舞台实践，造就了他在目连、京剧表演艺术上的深厚功力。他能戏多，戏路宽，尤以武小生戏最为擅长，在七十余年的艺术生活中，主演了大小剧目一百多个，创造了诸多性格各异的角色。1949年以后，被聘至岳西县高腔剧团教戏，安徽省徽剧团也请他录唱目连戏声腔。

余银顺（1889—?）　徽剧演员。歙县东乡人。十五岁投师柯高荣，攻文武老生，学艺六年，光绪末年（1908）随师在长春班跟班演戏，拿手戏有《九锡官》、《打金枝》、《大红袍》、《取成都》等，大多是王帽戏；宣统元年（1909）演出的《四盘山》、《八盘山》、《青石岭》等，皆为应工戏。不久因酗酒损伤声带，改用小嗓，又拜歙县南源人余德顺为师，攻文武花旦，演唱以昆、乱剧目为主。民国三年（1914），余德顺病故，复师从双寿（绰号猪头双寿，怀宁县石牌人）攻小生，文武昆乱不挡。民国六年，再拜朱金之（旌德县小里村人）习净行。民国八年声带再次损伤，小嗓失声，始改文场。民国九年至十一年，先后搭二阳春、新阳春、柯长春等班社。由于备受旧社会恶势力的欺凌，处境艰窘，遂离班回乡务农。直至1956年3月，应芜湖地区文化局邀请，参与挖掘徽剧传统剧目工作。1957年在安徽省徽剧团任教师兼做研究工作。1958年当选为安徽省第二届人民代表大会代表。

余银顺从艺四十余年，掌握徽剧剧目之数量为同辈艺人中最多者，他还熟悉音乐，能识谱编曲，填写唱词，对徽剧遗产的发掘、整理，贡献尤多。

吴汉周（1889—1948）　黄梅戏演员。岳西县毛尖山乡人。少年时习武善射，酷爱文艺，每遇乡间请神赛会，婚丧喜庆，他必参与打锣、吹唢呐。光绪末年（1909）前，在本县同

升、三元等黄梅戏班社跟班学艺，并随早期艺人葛大权演出。他先后搭班怀宁、桐城、潜山黄梅戏、徽班献艺。民国八年(1919)在琚光华、汪文秉组成的双喜班中主司大锣兼大钹，也任司鼓及"掌笔师"(说戏、写水牌)。

1930年，吴汉周回乡参加了大别山的武装斗争——请水寨暴动，任中国工农红军第三十四师第三团第三营营长，做过宣传工作，转战潜山、霍山、英山、六安等县，历经数十次大小战斗，屡建奇功。1930年暴动受挫，吴汉周奉命转入地下工作，1931年夏投双喜班埋名从艺。

1935年冬，以丁老六、琚光华为首商议组班赴沪演出，吴汉周多所擘划、鼓励，促成此行。他首批到上海，演出期间主司板鼓与大鼓，他与班内艺人试验对黄梅戏音乐进行改革，如在伴奏中去掉大锣和喧闹的帮腔，以适应城市观众的欣赏要求，并与田德安拉连台提纲戏，丰富了上演剧目。他参与编写的《秦雪梅》、《合同记》、《田素珍》、《碧玉簪》、《薛刚反唐》、《武则天》等剧，在沪公演后，传回安庆地区，被许多黄梅戏班传抄演出，上座率高。1937年10月，因日军轰炸而离沪，在沿江一带继续演出。1943年春，吴汉周客死于桐城，1951年被安徽省皖北行署追认为烈士。

胡玉庭(1889—1958)　黄梅戏演员。又名卯林，望江县新坝乡人。十四岁起，先后拜胡东江、徐汉卿等为师，学唱黄梅戏，工旦行。光绪三十年(1904)搭檀盛云班，在潜山、怀宁等县演出。光绪三十三年后，得到蔡仲贤，洪海波指点，技艺渐臻成熟。民国七年(1918)参加望江名旦杨润保的长春班。民国九年长春班散伙，入龙昆玉所组建的戏班，旋因倒仓，即息影舞台，在东至县香隅畈徐家招赘为婿，耕作之余，课徒授艺。后嗓音恢复，重返舞台，同孙满枝、朱伯根等在江南一带长期流动演出。他所塑造的七仙女、祝英台等女性艺术形象，感人至深。中年以后又改演丑行，与汤百樵同被誉为"丑脚双绝"。

中华人民共和国成立后，他参加了至德县(即今东至县)大众剧团，边演出，边教戏，他熟稔黄梅戏传统剧目，且精通文武场面，在安庆地区举办的艺人训练班里，他口述了《天仙配》等剧。1954年省文化局请他至合肥又口述传统剧目几十本，俱收入《安徽省传统剧目汇编》。1956年，安徽省第一届戏曲观摩演出大会，他作为特邀代表并获得荣誉奖状，为表彰他对黄梅戏作出的贡献，东至县曾举办了他的舞台生活五十周年的庆祝活动。

李熙(1889—1960)　凤阳花鼓戏演员。字渭川，蚌埠市淮光乡人。两岁丧父，由母亲抚养成人。祖父李相嗜爱花鼓戏，幼年受过影响，从师李德学戏。他读过私塾，略通文墨，为丰富上演剧目，曾移植、修订过许多泗州戏剧目，为花鼓戏班竞相搬演，效果颇佳。他扮相俊逸洒脱，小生、花旦均所擅长，声音清纯高亢，咬字清楚，以演出《大书观》、《秦雪梅吊孝》、《樊梨花点兵》、《赶三关》、《四平山》、《别窑》等青衣、花旦戏，最为观众欣赏。他曾和陈广仁、张玉楼、乔成、侯玉成、朱世化等人组织花鼓戏班，在怀远、凤阳、蚌埠、五河等地演出，颇有影响。

李熙性豪爽，善与人交往，慕名投师学艺者甚多。为了补贴、支持花鼓戏班演出，他将家里三百多亩水田，渐次典当殆尽。还经常聚集艺友，研讨剧目的移植，修改和唱腔的吸收改进。

中华人民共和国成立后，李熙仍致力于凤阳花鼓戏的发展与传播，为培养年轻一代学员，口传心授，孜孜不倦。1958年，凤阳县组建花鼓戏专业剧团，1959年李熙随安徽省代表团赴京参加全国工农兵业余文艺会演。晚年，在家乡务农至终。

戴志森(1889—1967)　庐剧演员。六安县戚家桥人。幼年时，参加过当地民间灯会歌舞活动，拜师访友，刻苦钻研。及长，搭班演唱地方小戏端公调(即端公戏)、倒七戏(即庐剧)和老徽调(即徽剧)，并能熟练地打击民间锣鼓和戏曲锣鼓。中华人民共和国成立后，参加六安皖西庐剧团。1959年受聘至安徽省庐剧团，致力于传统剧目和唱腔的挖掘整理工作。经他口述的剧目有《河神》、《借罗衣》、《下桃棚》、《闹松林》、《放鹦哥》、《逃水荒》、《三蓝桥》、《铁弓缘》等；传授的锣鼓经有：〔三把抓〕、〔苦皮〕、〔甜皮〕、〔正公车〕、〔反公车〕、〔鹅颈子〕、〔四门静〕、〔夺刀〕、〔小结槌〕、〔天下同〕、〔一枝花〕等；传授的主要唱腔有〔寒三七〕，此唱腔在1959年省庐剧团向建国十周年献礼剧目《花绒记》中，经整理演唱，颇具特色。

俞彩喜(1890—1938)　皖南花鼓戏演员。宁国县人。出身农民，以帮工为生。十九岁拜蔡江湖为师，工丑脚。他虽系文盲，却富有才智，是位能编能导的"发戏师傅"。《吴一文卖线》、《假报喜》、《拜年》、《打豆渣》等戏，均经他的丰富创造，才成为极具诙谐风趣的热门戏。当地观众送给他一个绰号叫"三排倒"，是指他在演出时，前三排的观赏者，笑得前仰后合，倒在地上。有一次演出，当地某劣绅"写戏"(邀班演戏讲明多少本，每本多少钱)不肯给钱，俞即兴编个小戏《捡狗屎》，取意"钱就是命，命就是狗屎"，讽刺主人公贾鱼头(谐音甲鱼头，形容悭吝人为缩头乌龟)，劣绅召来地痞抓他，领班叩头求情，激起观众公愤，劣绅只好等戏散场后再抓。俞在台上则若无其事，精彩的表演，引人大笑不止，劣绅等也看得入神，俞趁其不备，悄然从后台溜走。他在三十三岁时，流落汉口，帮一家汉剧班社打杂，一年后，回到皖南，带回《张古董借妻》、《闹公堂》两本戏。俞自其师蔡江湖双目失明后，执弟子礼，尽心服侍，十余年如一日。

俞彩喜的丑脚戏有"三绝"：一冷、二热、三变。冷是冷隽幽默，滑稽突梯；热是明快欢畅，热热闹闹；变是指脸上、手上、身上处处都带戏。他曾授徒杨明声、刘国栋、王金仁等。

赵心顺(1890—1956)　淮北梆子戏演员。界首县陶庙乡人。人称赵傻子、工黑脸。他身材魁梧，扮相英俊，嗓音浑厚刚劲，擅演包公戏，在《铡郭槐》、《铡赵王》、《铡包勉》、《铡美案》中，运用沙河调激越高亢的唱腔特点，表现了包拯铁面无私、刚直不阿、不畏权势的品质；在《跪寒坡》中，他的表演诚挚恭顺，唱腔委婉悲凉，抒发了对于嫂娘深怀养育之恩的笃厚情谊，观者深受感动。

赵心顺成名后，常有戏班争聘演出。有一次顾家班在王湾与另一戏班唱对台，眼看不

能匹比，顾群（班主）忙派人请赵来相助，赵赶赴现场，果然非同寻常，立时吸引了众多观众。据说他在河南牛行街唱夜戏，声闻八里之外，当地人称他为“八里嗡”。他常常放船运货到阜阳、蚌埠、淮南等地，所到码头常被阻拦，不唱一段不让走。1949 年以后，他年事已高，仍坚持业余演出，并热心为农民业余剧团辅导。

王业明（1890—1959）　庐剧演员。巢县炯炀河人。少年时学会吹竹笛，拉胡琴，爱唱民歌和地方小戏（庐剧）。二十多岁拜乱弹班主李宏亮为师，他学艺勤奋，擅唱内帘子（旦脚）戏，如《打柳林》（又名《杨青卖妹》）中的杨素珍，《三告》中的皮氏女，《西回龙》中的王宝钏，及杨家将中穆桂英、佘太君等；外帘子（生脚）戏《三隔帘》中刘贵成，《合同记》中王清明，《珍珠塔》中小方卿等。此外，还演过《彩楼配》、《秦香莲》、《卖花记》中老生、花脸的角色，唱过徽戏《乌龙院》、《李陵碑》等。师傅病逝后，王业明组建了旗开得胜班、宏福齐天班及四平带折班，常活动于含山、巢县、无为、芜湖、当涂、繁昌等县市城乡，并于民国三十二年（1943）领班到南京南门外演出。在城镇多半唱徽、京戏；在农村则以唱庐剧本戏为主。他领衔主演，以其娴熟的演唱技巧，深受观众喜爱。他会戏较多，1950 年在省庐剧团期间，经他口述（或与人合作）的庐剧传统剧目业已载入《安徽省传统剧目汇编》的达三十多种，其中《乌金记》、《三元记》、《观画》、《讨学钱》、《卖花记》经整理后上演，效果良好，并已出版发行。在《庐剧音乐》一书中，选有他传授的唱腔曲谱如《三击掌》中的〔老生调〕、《红灯记》中的〔铺床调〕等十一种。他还传授民间或戏曲的笛子、唢呐曲牌，有〔香柳娘〕、〔困江龙〕、〔富贵春〕、〔梳妆台〕、〔泣颜回〕、〔点绛唇〕等八种，并与徽剧团吴长才共同传授了〔到春来〕、〔哭音声〕、〔六幺令〕、〔朝天子〕（二首）等五种，合计十三首曲牌（见《庐剧唢呐、笛曲牌》）。王业明授徒有刘贤良、刁松立、王少田、王秀华等人。

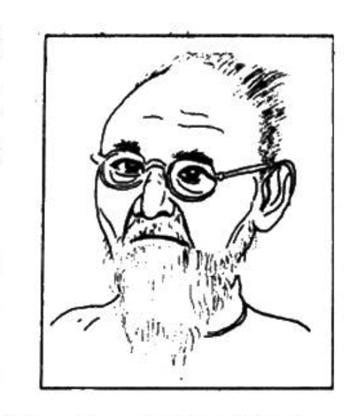
张文光（1890—1962）　淮北花鼓戏演员。艺名张光，濉溪县陈楼人。十二岁学戏，二十岁领班，一直延续到 1949 年。常年跟班的有十三人，演出于淮北、苏北、豫东、鲁南一带农村。1952 年，参加安徽省暑期艺人训练班学习后，成立了宿县工农剧团，不久，因年迈体弱而退休。



张光擅演大生、丑行，并以武功见长，在大舞场中能玩多种杂耍，如“三接人”、“二郎担山’、“慢山叉”、“玩石磙”、“玩淋子（伞）”、“顶七人”、“穿席筒”、“穿刀”等。他唱腔丰富，嗓音纯美，善于把南北两路花鼓唱腔韵味融汇糅合，浑然一体，增强音乐的表现能力。他不仅技艺全面，且善与艺友相处，其人品、艺德，为人称道。在组班演出的四十多年间，广纳南北知名艺人，与他长期合作的，有秦龙光、张玉昆、张启昆、赵文千、程玉乡、秦得云、金学文、金学才、蔡友福、耿学彪、杨玉挥等。他的拿手戏有《东回龙》、《西回龙》、《二堂训子》、《挡马》等。

张俊明（1890—1966）　清音戏演员。临泉县人。清代贡生，幼读书聪颖，十二岁在

阜阳应试，被誉为“神童子”。民国二十年(1931)前后，举家迁居阜阳，此时正值清音鼎盛，他和当地一些名家，结为知音，经常组织一些业余演唱。他知识广博，能编排剧目，且精通多种乐器，在当地颇有名气。



1959年，已届七十高龄的张俊明，应聘到太和县清音戏剧团任辅导老师，他在教授学员的同时，挖掘整理了一批优秀剧目，如《白蛇传》、《陈潘词》等。他一生整理了许多剧本及文字资料，均在“文化大革命”中被焚毁，所著《清音小史》，是他存留下来唯一的一份剧种资料。

曹振祥(1891—1955)　黄梅戏演员。又名曹振兴，艺名曹宏魁。原籍怀宁人，民国十六年(1927)，家遭火灾，迁徙江南，定居于东至县白笏乡蒲塘村。他自幼投师学艺，攻净行及生行。嗓音宽厚洪亮，身材高大魁伟，工架好，表演传神，以包公戏驰名。他是早期安庆丁老六戏班的创建人之一，又是江南黄梅戏班社同乐堂的当家师傅，与丁永泉(即丁老六，旦)、丁和寿(丑)有“安庆三星”之誉。他们于民国十五年进入安庆，为黄梅戏从农村走向城市舞台演出准备了条件。

民国十八年，曹振祥与丁永泉、潘泽海、潘孝慈、檀槐珠、周华国、檀德安等黄梅戏“好佬”，在安庆联合演出。并应琚光华邀请，与檀槐珠等于民国二十四年和三十三年两次去上海演出。在第一次演出时，安徽省政府主席许世英的女儿看了曹的包公戏后，赠予“艺术明珠”玻璃匾额一块，以示推崇。

曹振祥不仅能演善导，且有编写才能，1950年以后，带病写了以新、旧社会对比的小演唱《十恨十好》；以土地改革运动为主题的《送郎参军》等十多个大小现代剧目，为当地民间剧团组织演出。1954年8月，省文化局函调到省黄梅戏剧团工作，同年12月因病返家，翌年2月辞世。

程发全(1891—?)　徽剧演员。歙县人。十一岁即随父程长驱学艺，攻青衣，搭新春和、老庆升班。光绪三十年(1904)随父入老阳春班，拜吉牙为师，学武二花。光绪末年二月，随父搭新庆升班，拜该班名大花朱金元为师。宣统二年至三年，搭柯长春班学戏。民国二年至五年，又回到老庆升班，班主许某(浙江人)专为其聘请名师春友(绰号歪头友)，悉心传授武老生戏。民国六年搭彩庆班，民国八年改搭新阳春班，直至民国二十年辍艺归农。



1950年，参加在屯溪组建的徽剧团，数月后剧团解散，程再度辍艺。1954年秋，随安徽省戏曲观摩演出代表团，赴上海参加华东区戏曲会演，以《醉打山门》一剧而获奖，并受到盖叫天等著名演员的赞赏。1956年11月，程以《三挡》等戏，参加安徽省首届戏曲会演，获得奖励。1957年在安徽省徽剧团任教

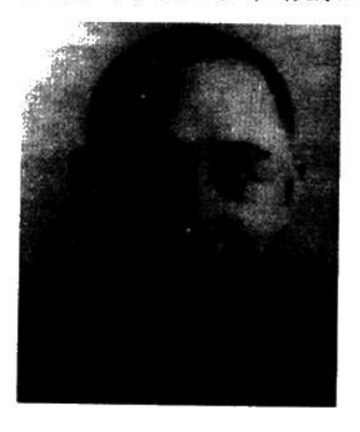
师，担任省第二届政协委员，是中国戏剧家协会会员。

程发全能转益多师，博采众长，融汇贯通，自成风格。辛亥革命（1911）以后，便在江南享有盛名。其武花脸代表剧目有《打龙篷》、《醉打山门》、《竹林计》、《落马湖》等，尤以《打龙篷》中郑子明和《醉打山门》中鲁智深，最为精彩；武老生戏中的《三挡》、《太平桥》、《一箭仇》均身手不凡，功底扎实。晚年，在安徽省徽剧团教学期间，培养了一批优秀的戏曲人材。

顾秀荣（1892—1945）　淮北梆子戏女演员。界首县人。当地人称“顾大妞”。幼随父顾群（顾锡轩）学戏，专攻花旦，兼擅青衣。十五岁登台演唱，二十年代即驰名沙河两岸。她扮相俊俏，唱做俱佳，拿手戏有《玉堂春》、《访汴京》、《桃花庵》等。她的唱腔既有本嗓，又用假声和二本嗓，结合过渡，和谐统一，了无痕迹，且委婉蕴藉，以情动人，兼之基本功扎实，身段优美，文武戏均能应付裕如。她与顾锡轩合演的《蝴蝶杯》、《庄王擂鼓》等，配合默契，各显其能。顾秀荣成名时，当地班社还很少有女演员，她随顾家班活动于沙河一带，深受观众喜爱。每当集镇逢会，或城市剧场邀请该班演出，必须写明顾秀荣演出多少场方签订合同。有一次顾家班在亳县某剧场演出，由于丈夫赵某阻挠，顾秀荣未能登台，首场戏仅售出两张票，其母朱氏带人去赵家将顾秀荣强行接回，戏牌挂出后，当即客满。

民国二十二年（1933），顾秀荣四十一岁时，随班到开封市，与豫剧名演员陈素真在豫东剧院轮流献艺，她主演的《玉堂春》、《访汴京》等拿手戏，大受观众赞赏，为顾家班赢得声誉。后因受其夫百般干涉，四十年代初已很少登台。

丁永泉（1892—1968）　黄梅戏演员。艺名丁玉兰、丁老六，怀宁县人。十二岁参加黄梅戏半职业班社做杂工兼打小锣，后拜叶炳池为师习花旦，十八岁正式登台，在怀宁、桐城等县崭露头角。复从师胡普伢，获益良多。他嗓音圆亮，行腔委婉流畅，吐字清晰，表演细致，能演多种旦行，以正旦见长。在《乌金记》、《鸡血记》、《罗帕记》、《告粮官》等剧中，饰演几位不同性格的陈氏，均各具特色；所演《何氏劝姑》中的何氏，则以浓郁的民间生活气息吸引观众。



丁永泉为黄梅戏的传播与发展，贡献尤多。民国十五年（1926）他组班进入安庆市区演出；民国二十四年应琚光华邀请与檀槐珠、曹振祥等赴上海市演出，扩大了剧种的影响。他不墨守陈规，勤于钻研，勇于改革，曾率先删改唱词、道白中不健康语言，剔除唱词中过多的虚字、衬字，发展了旦脚哭板，学习并适当选用一些符合角色表演的程式动作，改进了服饰。中华人民共和国成立后，他热心参加排演现代戏，支持对传统艺术的各种革新实验。1954年11月和1956年7月，先后获华东区及安徽省戏曲观摩演出大会奖状。当选为合肥市人民代表大会代表，1958年调安徽省艺术学校戏剧科任教师。是中国戏剧家协会会员。

苏智林（1892—1963）　徽、京剧演员。石台县夏村人。年轻时，在江苏高淳某茶行

当学徒，后在镇江裕隆茶庄做店员，他常去邻近的剧院看戏，对戏曲非常爱好，乃拜师学唱老徽调。后弃商从艺，在江苏高淳，溧阳一带搭班多年，工旦行，演出《贵妃醉酒》等剧目。事为苏姓族长获知，将他捆绑回乡，拖进宗祠，笞责后逐出。从此，他一直在外搭班唱戏，1937年，抗日战争爆发，他由江苏回到安徽，在泾县、屯溪一带搭班。

苏智林在中年后，改工彩旦，演过《拾玉镯》、《乌龙院》、《武松杀嫂》等剧中媒婆、王婆等角色。他平日善于观察生活，尤其表演哭泣时，令人叫绝。民国二十八年(1939)，他在屯溪搭新阳春班唱戏，后因日机轰炸，返回石台故居。民国三十七年，他与胞弟苏智光，外甥华德兴等人组织苏家班，在东门苏家祠堂作间断性演出，直到1949年以后，加入了石台县新民京剧团。他不仅在徽、京剧表演上技艺精湛，且擅绘画、纸扎，剧团里许多道具和戏帽和口面都是他动手制作的。1956年9月，石台县新民京剧团与太平县庆胜京剧团合并，因年迈体弱，离团回乡。

叶富贵(1894—1944)　皖南花鼓戏演员。宁国县人。二十岁拜师王川银学花旦，有跻工、能踩跻走"十样锦"，唱腔清亮明快，情致神采俱佳，是"杜门"旦行艺术的传人。擅演《观画》、《访友》、《楼会》、《哭灵》、《劝嫁》、《劝姑》、《站花墙》、《思儿望郎》等。叶自蔡江湖死后，不再演《思儿望郎》，一次在孙埠演出，会首出五块银元点唱该剧，叶婉言谢绝，陆续增至十元，他说："三分唱工，七分打家。这个戏笑脸转哭腔，全靠锣鼓提神催劲，蔡江湖一锤能把我眼泪催下来，一条子能把我的笑声提出来。如今锣鼓点子轻重不匀、快慢不准，就是钱再多，我也不能唱。"他认为唱好旦脚戏要有戏德、戏工、戏容。戏德是要求艺人的舞台作风正派、严肃、庄重；戏工要求有坚实的基本功；戏容即喜怒哀乐应逼真生动，细致贴切。他与吴昌国是同时代的旦脚"好佬"，艺术上各有特长。授徒有蔡仪莲、陆子发等人。

明海亮(1894—1972)　京剧演员，戏曲教师。河北省景县马田乙庄人。幼年随草台班学艺，拜师张吉祥，艺成后，搭班去烟台、哈尔滨、海参崴、新加坡等地演出。民国二十六年(1937)前后，在上海更新舞台与小三麻子(李吉来)、小杨月楼、赵君玉、王芸芳、刘奎官等同台演出。在"大世界"期间，与著名女老生演员何玉蓉同台，其后又搭群芳班、群华班、金章班，在福建厦门，浙江杭、嘉、湖一带演出，与南方名武生刘四立、李瑞亭、范春楼、张德俊等齐名。1950年以后，加入常州市红星京剧团，逐渐脱离舞台生活，从事戏曲教学，曾在陕西省戏曲学校任教师，1958年转入安徽省艺术学校任教。

明海亮早在三十年代就在南方享有盛名，他戏路宽广，能打能翻，长靠、短打戏均擅长。拿手戏有《挑滑车》、《八大锤》、《恶虎村》、《战冀州》、《铁笼山》、《落马湖》等。他武功扎实，开打勇猛逼真，且崇尚戏德，关心扶持同台演员，善与人处。

在教学上，他一贯严肃认真，对学员要求严格，一招一式精心指点，反复示范，直至学会为止，从不轻易放过。他为京剧和地方戏培养出许多出色的武生演员和师资力量。常州市京剧团的王世英和安徽省黄梅剧团的黄新德等，都已成为有影响的著名演员；安徽省艺

术学校戏剧科的中年武功教师，都曾受过他的教诲和栽培。

李桂花(1895—1974)　　泗州戏女演员。外号李傻子，傻大娘。泗县黑塔乡人，自幼爱听爱唱拉魂腔(泗州戏前身)。民国六年(1917)后，以李德富为班主的东路拉魂腔，在黑塔乡跑坡演唱，李桂花钦羡其人品和艺术，遂与之结为夫妇。后到怀远、涡阳、蒙城等县农村演唱。此时，李桂花拜杨秀法(淮北花鼓戏艺人)为师，学唱拉魂腔兼习压花场，技艺渐趋娴熟。民国三十一年，李桂花、李德富、杨秀法等十余人组成共和班，在怀远、蒙城、寿县一带村镇演出。李桂花是该班中的主要演员，每场除演压花场外，并主演《点兵》、《四告》、《赵美蓉观灯》、《压裙记》、《秦香莲》等传统剧目。她嗓音甜润，吐字清晰，行腔委婉流畅，且身段优美，表演动人。一次，在河溜区演出《赵美蓉观灯》，当地群众曾赠予银牌一枚，与她搭班演出的艺人，有杨秀法、王广元、许步俊、许大毛子(魏月华)、二英子(左银芝)、王庭贵、李桂枝、何兰英、魏玉林等。

1950年，李桂花加入蚌埠市泗州戏淮光剧团。1952年至1953年，常在市文化馆给泗州戏业余爱好者教授压花场。1954年至1955年，受聘于安徽省艺术学校为泗州戏班传艺。1957年4月，随泗州戏剧团去北京参加汇报演出。在京期间，梅兰芳设家宴招待剧团主要演员，李桂花于席间即兴表演了压花场片断，深受赞许。同年，参加安徽省工农业余舞蹈、戏剧会演，演出的压花场获特等奖。不久，受中国人民解放军空政文工团聘请，至该团教压花场两个多月。回蚌埠后，文工团又派两名主要演员前来继续学艺。

张廷翰(1896—1949)　　黄梅戏演员。名冯送，号光荣，岳西县撞钟乡人。清宣统二年(1910)，撞钟河张坂灯会请潜山县野人寨一何姓艺人为本村子弟传艺，张廷翰由此步入“梨园”。后又拜怀宁县夏驼子为师，艺成后，加入本地高升班、三元班及怀宁夏家班演出，渐有名声。民国十五年(1926)，艺人王培祥、夏登记等尊他为伶工首事，集岳西、潜山两县部分知名艺人组成良友班，演出了许多文武兼具的传统剧目，在岳西、潜山、怀宁、太湖、霍山、舒城、六安等地，颇有影响。

张廷翰扮相俊美，嗓音清亮，表演细腻，先后以花旦、正旦、武旦、小生、老生应行。民国五年收弟子左四和，师徒二人同为扛梁红角。张的拿手戏《告粮官》、《双插柳》以唱功见长；《双丝带》、《张四姐闹东京》以武功享誉；而《打花魁》、《送香茶》、《游春》等花腔小戏，演来更是活泼、风趣。当地人至今犹流传他的演出魅力，谓“唱疯了许多人”，农村中妇女为了急欲去看他演出，慌乱中闹出不少笑话，如错抱枕头当娃娃等。民国十二年，他率班在怀宁石牌镇演出，商号老板为竞相请他演出争强斗胜，闹得满城风雨。他从艺三十余年，被群众誉为“潜北名旦”。

唐佩金(1896—1965)　　推剧演员。字子清，颍上县王岗区人。是推剧形成的主要奠基人，也是花鼓灯歌舞的主要改革者。幼时家贫，读书两年，辍学从艺，学操琴，十二岁时得姨父胡克模精心传授，四年后，琴技大有长进。民国元年(1912)，他广交艺友组织民乐班，

切磋技艺,并对淮河两岸的民间舞蹈进行深入的调查研究。这一地区广泛流行的红灯(后改称为花鼓灯),原来表演形式十分单调,只有打击乐伴奏,唐佩金便在家乡唐台子筹组花鼓灯班,着手进行改革,他为灯班配以民族器乐,自操主弦(板胡),还有竹笛、二胡、京胡等。并借鉴豫剧和其他剧种曲牌,配了伴奏曲〔游场〕,丰富了花鼓灯舞蹈的表演。其后,他又把花鼓灯的表演形式融入戏曲,演出的《大扒缸》、《五花园》、《小放牛》、《水漫金山》、《洞宾戏牡丹》等小戏,深受欢迎。四方艺人多向他拜师求艺,在他的培养和影响下,出现了一批较优秀的花鼓灯艺人,如黄码子(黄华三)、蒋对子(蒋茂轩)、掉把子油锤(吴立勤)、白穗子(张少白)、一条绳(王传仙)等。

民国二十一年,他从凤阳歌、琴书等曲调中汲取营养,进一步丰富了当地流行的四句推子曲调,为推剧的形成和走上戏曲舞台,起了奠基作用。是年,在霍邱县新店铺唐家灯班与陈敬芝(艺名一条线)灯班相遇,陈向唐家灯班学唱四句推子,并请唐佩金、蔡玉成为其灯班辅导配乐。次年,又向唐学习"游场"的舞蹈表演技巧。

1950年以后,唐佩金虽已年迈,但仍经常应聘外出传艺,他先后辅导过十几个灯班。1956年,省文化部门派出舞蹈工作者至颍上县调查整理了他全部艺术成就的资料,并在《安徽日报》上著文介绍。

程积善(1896—1968)　黄梅戏演员。贵池县晏塘乡人。幼时父母相继亡故,十二岁即拜师学做篾工,十八岁加入当地农村黄梅戏班社。初习花旦,表演传统生活小戏《打豆腐》、《送绫罗》等富于人情味的剧目,生动明快,诙谐风趣,受到欢迎。他刻苦自励,并虚心向老艺人求教,广采博纳,从不自满。一次,在枞阳县罗丝山看到一位名叫张永山的艺人演《张二女十二想》,非常出色,自愧不如,乃长揖求教,二人结为契友。半年后,通过反复练唱,将张二女的一段二百多句的唱词,唱得酣畅淋漓,声情并茂。二十七岁时,改唱老生,在演出大小近百出剧目中,能恰当表现各种人物的不同性格。《张朝宗告漕》、《乌金记》尤为拿手,每场演出,无不感人泪下。他善于思考,勇于改进,对于传统戏中不合理、不健康的唱白,力求增删修正。比如《乌金记》中吴天保的开场引子是:"口赛蜜糖舌赛刀,心如虎狼未长毛。"他认为极有损于人物刚正不阿、见义勇为的品格,便改为:"平生志气比天高,满腹文章压富豪。"他的唱腔浑厚遒劲,道白清晰而富节奏感,故有"南程北丁(丁永泉)"之称。晚年,对培养黄梅戏青年一代,出力尤多,省黄梅剧团演员曾拜他为挎刀师傅,严凤英十四岁时也曾聆受教诲,《打豆腐》、《纺线纱》中的表演身段,便是程积善亲传。

中华人民共和国成立后,程积善曾在安庆市黄梅戏剧团和黄梅戏戏校工作,1956年任安庆市黄梅戏剧团二团副团长,1958年至1963年调省黄梅戏剧团,1964年,重返黄梅戏戏校任教,他生前演唱的黄梅戏传统唱腔,已由安徽省戏剧界记录整理出版。

杜含芳(1897—1943)　编剧。又名铁崖,号若蘅。贵池县茅坦村人。向以教馆为业,因排行第二,人称杜二先生。民国二十七年(1938)十月,日军侵占贵池,不久,茅坦沦陷。同年11月,杜含芳携家人与乡邻避难到青阳县老屋章,目睹大批难民流离失所,生活无着,身为茅坦村联保主任的杜含芳,多次到里贵池(百安)找国民党县政府要求救济,与此同时,激于爱国热忱,在百安奋笔疾书,编写了一出以黄梅戏传统演唱形式的小戏曲《难民自叹》。该剧描写一对青年男女于战火纷飞中的流浪生活,控诉了日军的暴行及难民的境遇。全剧共分十二段(自1938年7月至1939年6月)唱腔,每月一段,轮流对唱,文字通俗流畅,感情真挚动人。

民国二十八年十一月,杜含芳从贵池百安返回青阳老屋章时,途经九华,被国民党一四五师谍报队误作汉奸拘捕,押送至该队所在地陵阳。关押月余,查无实据,经其表侄女婿胡锡华等人联名具保,获准释放。不久,国民党川军唐式遵部在乌岐山口搭台唱戏,杜含芳亲自登台演唱《难民自叹》,情真意切,引起广大军民的强烈共鸣。此后,为许多民间职业班社所搬演,并流传于贵池、青阳、石台、潜山、岳西、太湖、枞阳等地,影响很大。引起驻皖日军惊恐,下令禁演,并对民间班社严加盘查和迫害。如民国三十年桂椿柏班在贵池演唱黄梅戏,日军为追问《难民自叹》一事,抓住艺人丁翠霞,以军刀相逼;将艺人方志贤衣服扒去,令其跪在跳板上审问;把艺人方志友拖至杀人坑旁威胁逼供。

民国三十二年初,日军侦知杜含芳住在茅坦村(因该剧有"表我家住在贵池茅坦"句),拟往逮捕,知情人通风报信,叫他出外躲避。杜闻讯后说:"我不能走,我如果一走,必定祸及全村,要抓要杀,我一人抗着"。是年农历2月28日拂晓,驻贵池日军小队长武田正雄率兵,由汉奸朱德明带路包围了茅坦,将杜含芳及四十一名村民押走。一个月后,全部被日军活埋于贵池东门外三阳墩。杜时年四十六岁,其子杜向明为表示哀悼,曾请当地一位先生写下一副挽联:

吾父最堪悲,三十日受尽冤情,试问杀身为底事?

儿辈空抱恨,四六年耗干心血,欲求奉养更何时。

刘承德(1897—1962)　淮北梆子戏演员。河南省虞城县马牧集人。十二岁入蒙城县马三元(清代提督军门)之子所办的梆子戏窝班学戏,两年后登台演出,专攻奸白脸一类反派角色。如《白逼宫》中的曹操、《红逼宫》中的司马师、《严海斗》中的严嵩、《乱楚宫》中的楚平王等,均所擅长。也兼演《黑打朝》、《大保国》中尉迟敬德和徐延昭。

刘承德的抹脸有绝招,无论多么复杂的脸谱,只消用几分钟就能勾划好,近看颇粗糙,远处看却色彩鲜明,加之他面部富于表情,对于表现人物性格,确有良好效果,观众呼之为"活曹操"。他的"牙工"和"绞舌"(唔呀呀)也很出色,在演《下河东》中欧阳方时,每当咬牙,虽在农村广场,四周观众仍能听到吱吱作响;在《黑打朝》中的"绞舌",更是声贯全场,博得观众喝彩。民国三十一年(1942),他在涡阳高公庙演出时,当地有一恶霸胡某,一夜点他三

出戏，累得他当场吐血失声，胡某却认为他有意捣乱，送进监牢，逾半年获释，身心受到摧残，患下哮喘、失眠等症。

1951年，亳县业余梆子戏班社，将他从涡阳县义门集请去教戏，他带病授徒三十余人，除伙食外，不索取任何报酬。经他培养的少年演员如崔云凤(老旦)、阮筱霞(旦)、孙月华(小生)、刘克兰(青衣)，均崭露头角，受观众欢迎；陈文德(黑头)、苏玉彬(红生)等，曾在省、地区会演中获奖，都成为亳县梆剧团的主要演员。

1952年，刘承德被新组建的亳县新光剧团推选为团长，他租赁戏箱，每天在河下露天舞台演两场日戏，演出收入悉数充作建团基金。同年冬，剧团奉命到大寺集治河工地作慰问演出，他倡议将全团上下一个多月的演出补贴，全部充作基金，经过一年多的努力，终于置办了全新的行头，这种艰苦创业的精神，备受县文化主管部门和社会上的广泛赞扬。1959年，刘承德投入抢救戏曲遗产工作，口述大中小各类传统剧目三百多出，其中《董家岭赴会》、《张飞上吊》分别由安徽、河南人民出版社出版。《董家岭赴会》还参加了地区及省戏曲观摩演出，受到好评。

刘正元(1897—1964)　庐剧演员。金寨县苏畈人。当地民俗以独生子认干父为吉祥，故自幼拜庐剧艺人张黑桃为干父，在其影响下，刘正元十七岁时正式拜师学戏。由于他嗓子好，扮相俊美，又会做戏，出山就走红。民国二十九年(1940)后，改随唐包子戏班流动演出，曾到过麻埠、流波疃、蚌埠、梅山、叶集、霍邱及河南省商城、固始等地。他应工闺门旦，擅演《送香茶》、《闯帘》、《胡三保游春》、《郭华卖胭脂》等戏。1950年，加入六安县马头剧社，1953年，参加皖西庐剧团。后因年迈体弱，不再登台演唱，专事传授庐剧传统唱腔及庐剧传统剧目的挖掘工作。1954年经他口述整理演出的《借罗衣》，参加省及华东戏曲会演获奖，并拍摄影片收入《安徽戏剧集锦》。1958年，由他提供素材创作的现代剧目《程红梅》，参加省、地区戏曲会演获奖。1960年还赴京参加全国十个现代戏的观摩演出。

贾治才(1897—1980)　淮北梆子戏演员，太和县税镇人。十四岁到河南拜罗某(名不详)为师，学梆子戏，三年满师，以主演红脸戏挑起大梁，尤以沙河调韵味见长，搭班在本县高堂集、税镇、界首县龙王堂等地演出。民国二十四年(1935)，在阜阳李集(现属阜南县)定居。民国二十七年，戏班被国民党三十七军补训处抓到河南洛阳强迫演出，他因病幸免，在李集卖酒谋生。民国三十一年著名演员谭凤奎返回后，他们又重振旗鼓，再次组班演出。他的演技渐趋成熟，红脸戏的唱、做、念、打均令人注目，常演出的《临潼山》、《斩莫成》、《五张弓》、《庄王擂鼓》、《长坂坡》，俱为观众所乐道。第二次在高堂集演出《火焚纪信》后，反响强烈，得到地方士绅赏识，挽留演出二年。

1950年，李集组成业余梆子剧团，他担任教师，向学员传授技艺，并参加赶排传统剧目及现代戏巡回公演。1952年业余剧团改为阜南县前进剧团，贾治才因年逾花甲而专管戏箱，他工作认真，爱护公物，常备小针线包，随时修补，或洗、晒戏装。在蚌埠演出一月，很

少外出，他管戏箱有一个顺口溜：

化好妆，莫急慌；快上场，再穿箱。

不准坐卧塌服装。

叫谁穿，谁就穿；叫谁脱，可别犟。

破坏规矩决不让。

管得严，你别烦。一根针，一根线，

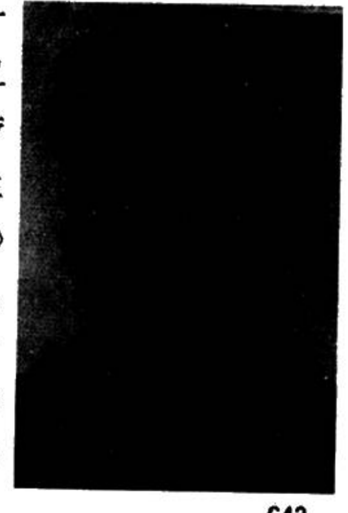
都是咱们血和汗。

数十年间的精心管理，为剧团节省支出并积累了财富，深受演职员的尊敬。



王会明(1898—1955)　岳西高腔演员。原名英华，又名金华，岳西县五河乡人。自幼受伯父王德冈影响，十二岁辍学投师王有贤学艺，后又就教于叶题名，十五岁登台演出。此后四十余年间，虽以务农兼营小商为业，但对高腔戏的演出或传播，从未中断。先后演出高腔剧目百余出。他戏路宽，各行兼演，由他主演的《夜等》(小生)、《捧盒》(正生)、《教子》(正旦)、《周氏骂齐》(夫旦)、《思妻》(老生)、《驮尼》、《王道士斩妖》(丑)，虽脚色行当不同，风格迥异，却各具神态，恰如其分。他的唱腔韵味浓郁，吐字清晰，且精通锣鼓，有所改革和创新。民国十四年(1925)，他为首组班，连续十余年在潜山、太湖、霍山、舒城及湖北英山各地村镇演出。中年后，常肩挑货郎担，奔走于山村传授艺徒，其弟子近百人，遍及县内各地灯会。此外，他也爱好黄梅戏，常与张廷翰等相聚切磋，有一年为黄梅戏班司鼓，竟荒芜了自家的秧田。

1949年以后，王会明率先登台演出高腔戏《夜等》。1952年他将收藏的高腔抄本一百三十余折，献给县文化部门，同年，他以《捧盒》一剧，参加安庆地区业余会演。他多次接受过戏曲音乐专业工作者的采访，提供了许多唱腔资料，其中多数唱段由王兆乾记谱，收入已出版的《黄梅戏音乐》一书中。



魏玉林(1898—1960)　泗州戏演员。原籍江苏海州人。十四岁从父魏广增及舅父张师傅学戏，攻小生，兼习其他行当，以丑脚为精擅，颇受当地观众喜爱。十九岁入皖，加入泗县女艺人小带子(艺名，本名不详)拉魂腔班。二十岁与小带子结婚，以演爱情生活小戏和压花场为主，如《站花墙》、《跑窑》、《打干棒》、《钓金龟》等，兼演《鞭打洪桥》、《吴汉杀妻》、《四平山》、《八盘山》等正生戏。常流动于五河、淮南、寿县、泗洪演出。1941年，新四军四师抗日根据地泗(县)、五(河)、灵(璧)、凤(阳)中心县委在五河县申集举办拉魂腔、曲艺艺人训练班(三个月)，魏玉林参加学习，结业后与

何兰英(女)、李如道等组成拉魂腔小分队,演出了自编的以宣传抗日为内容的《全家抗日》、《送夫参军》、《三打张楼》、《活埋嫦娥》、《打烟灯》等戏曲。1942年底,泗、五、灵、凤文工团合并为大众文工团。抗战胜利后,在灵璧及江苏睢宁、宿迁等地演出。后与何兰英、李如道离开文工团,搭班流动在嘉山县女山湖一带演出。1948年3月到蚌埠,在天桥下演唱。五十年代初期加入滁县地区泗州戏人民剧团(后一度合并入蚌埠市泗州戏剧院)。

魏玉林的丑脚表演诙谐风趣而不逐俗,谑语笑料多从人物性格出发,不油不腻,恰如其分,且善于即兴发挥,妙语连珠。1959年前后,曾总结自己的丑脚表演艺术,辑成语录,在《安徽戏剧》上发表,颇受同行瞩目。他崇尚戏德,不争角色,不计名利,经常为抢场替误场演员演出。在挖掘、整理传统剧目的工作中,经他口述记录的传统剧本就达三十余出之多,作出了重要的贡献。由他口述,经过整理改编的《拾棉花》,深受观众欢迎。

穆观炎(1898—1968)　徽剧司鼓。休宁县人。口吃,耳重听,幼家贫失学,但天资聪颖,随父在戏班学司鼓,后在徽州徽班从艺数十年。

1953年他参加休宁县群乐徽剧团。1954年,参加华东区戏曲观摩演出大会。1956年,受聘到安徽省徽剧团任教,是年,参加安徽省第一届戏曲会演,获乐师三等奖。1959年,去上海为中国共产党八届七中全会演出。同年五月,随剧团赴京,在国务院礼堂演出,受到党和国家领导人周恩来的接见,并集体合影留念。

严昌明(1898—1982)　黄梅戏演员。贵池县殷汇镇人。幼酷爱戏曲,十七岁投师学艺于当地京剧班。抗日战争爆发,戏班于1938年后解散,他便约请十几位黄梅戏演员,组成一个小戏班,串演于各乡镇,先后与知名演员丁永泉、潘泽海、洪连梓、严凤英同台演出,颇受欢迎。

严昌明能戏较多,尤以文丑(三花)著称,他重视对人物性格的刻画,在多年的舞台实践中,创造了不少成功的角色,如《闹黄府》里的杨三笑;《讨学钱》里的贺老先生等。特别是在《海罗钉签子》中扮演的李天芳,更是妙语迭出,诙谐生动,令人捧腹。

1956年以后,严昌明积极组织、辅导当地业余剧团,并自编自演了《生产计划》、《劝夫参军》等一些配合形势宣传的小戏。1980年,时已届八十二岁,仍然登台献艺,尤引起观众瞩目。

郭云和(1898—1982)　泗洲戏舞台工作者。固镇县人。早年从花鼓灯艺人学艺,后改唱拉魂腔(即泗州戏),因中年倒仓未能恢复,故于1949年以后,担任蚌埠市泗州戏淮光剧团舞台工作,负责检场、道具和龙套头。由于他长期的舞台实践,能全部熟记泗州戏传统剧目,故在演出中可扮演许多小角色,或家院、打手,或报子、龙套,或者在后台"搭架子"(与剧中人对话),或者做出鸡啼、狗吠等种种效果,并兼任催场、检场及小道具制作。工作虽繁琐,却安排得井井有序,从无差错,直到年逾花甲,他仍极其认真负责地在后台默默地工作着。特别是演出《小女婿》等现代戏,道具多至百余件,大至桌椅条凳,小至一支烟,一

盒火柴，一杆烟袋，都必须备齐。他没有文化，只得默记在心，或买或借，逐一清点保存。有时为了一件已属稀有的道具，多方打听商借，甚至寻遍旧货摊，务使演出时演员非常凑手，要啥有啥。劳动虽属平凡，却深受全团演员尊敬，被誉为“幕后无名英雄”，多次被选为蚌埠市文艺界的先进工作者，社会主义建设积极分子。

郭云和还擅于自制“土琵琶”(柳琴)，其所制柳琴，音色优美动听，为乐师们所喜爱。

穆喜忠(1899—1980)　　京剧演员。北京市人。九岁进喜连成班习丑脚，受名演员萧长华启蒙教育，后又拜叶春善为师。十六岁出科，一直在京、津、沪、宁等地演出，颇有声誉。1956年参加安庆市京剧团。他勤于钻研，博采众长，重视人物性格的刻画，做到细腻生动，准确得体。唱念道白，口齿伶俐，吐字清晰，抑扬顿挫，无不从感情需要出发。他所演出的《法门寺》中的贾桂，《审头刺汤》中的汤勤，《群英会》中的蒋干，《拾玉镯》中的刘媒婆等，俱受观众欢迎。他认为“演出要弄通戏理，演戏要深厚，切忌丑脚表演简单化，演丑脚要重视智与愚、善与恶、怯与勇的关系”(见安徽省艺术研究所主编的《艺谭》1980年第一期《穆喜忠谈艺录》一文)。穆于1956年退休，曾任安庆市第五届政协委员。

谷上青(1899—1977)　　目连戏演员。南陵县大丰乡人。出身农民，父兼营屠宰业。自幼边耕作，边学艺，后参加目连戏业余班社，先唱小生，继唱正生，不仅目连戏唱得好，京剧也唱得出色。他嗓音洪亮，吐词清楚，为当地观众称道。

1956年，安徽省文化局举办《目连救母》剧目鉴定演出，他的表演受到好评。1957年参加安徽省民间音乐舞蹈汇演，他演出的《老驮少》、《下山》获演员奖。1958年应安徽省徽剧团聘请任教师，教授《目连救母》中的“青阳滚调”。三年间，他传授的《磨房会》、《窑中看女》、《双下山》等几个折子戏，在北京长安剧场、上海中国大戏院演出，戏剧界给予很高的评价。他教学认真、循循善诱，深受学员的尊敬。1961年，合同期满，回南陵县故居。

俞孟兴(1899—1980)　　含弓戏演员。含山县清溪镇人。七岁时因病双目失明，听觉灵敏，善于思考，记忆力很强。十一岁从师学艺，十二岁便自拉自唱，不久就成为含弓调演唱中最受人喜爱的小艺人。开始唱《安安送米》、《孙继高卖水》、《机房教子》中的娃娃生，后来戏路越学越广，兼唱小生、小旦、小丑，如《小寡妇上坟》、《金莲戏叔》等。中年，还经常设计、编唱过许多生活小戏，《刘二姑吵嫁》一剧，便是他编创的，此剧经整理加工后演出，在省内外产生了一定影响。

抗日战争期间，清溪沦陷，他便很少外出演唱。1950年初，他常为镇上或附近农村业余剧团教唱，县文化部门从清溪业余剧团演出的《王智贞描容》一剧，发现了不同于其他戏曲唱腔的情况，并根据一些尚存的零散盲艺人提供的材料，才决定组织力量抢救这一稀有剧种的。经他口述记录的含弓戏唱腔、剧目，为数很多。

魏月华(1900—1961)　　泗州戏女演员。原名魏学英，艺名许大毛子，江苏省宿迁县人。父母均为“拉魂腔”(泗州戏)艺人。七岁随父母在义和班学艺，她聪颖好学，自小登台



即引人瞩目，成年后，演技日臻成熟，为义和班主要挂牌演员。十七岁与同班艺人许步俊结为夫妇，随班活动于凤阳、蚌埠、泗县、五河、灵璧、固镇等沿淮乡村集镇，常与泗州戏艺人李桂花、李桂芝、左银芝（二英子）、陈宝林、大换子（艺名）、大存子（艺名）等搭班唱戏，在沿淮观众中颇有影响。

魏月华戏路宽，拿手好戏是《大书观》、《皮秀英四告》、《樊梨花点兵》、《赵美蓉观灯》等。她在表演艺术上显著的特点是表演生动，感情真挚，功底深厚。如《樊梨花点兵》、《赵美蓉观灯》剧中有些唱段，连续达数十句之多，全系节奏很快的五字紧板，她口齿清脆，赶板夺词，轻松自如地一气呵成，如行云流水，清澈甜润，观众赞为“满口甜”。她的音域宽厚多共鸣，远近清晰可辨。

魏月华出身农民，没有文化，从师学艺，全凭口传心授，或有不懂之处，常虚心求教有识观众解明词意。灵璧县高树常（清末举人）、孙秀亭（清末书法家、教师）及五河县的裴先生（清末拔贡），均向她讲授历史知识和掌故，并帮她加工润色唱词，因此她的演出本戏中，绝少水词，在同一出戏中，其感情表达和唱腔处理与众不同，均有独到之处。她艺德高尚，为人正派，民国三十一年（1942）在固镇县演出，曾严拒商贾徐五重金邀其陪宿。常说“卖艺不卖身，方为人上人”，自尊自重，对于远处来搭班的单身艺人，多方提携，给予较优厚的待遇。

1949年以后，魏月华虽年事已高，却仍然担任了滁州地区泗州戏剧团、蚌埠市泗州戏剧院二团的示范演出和教学工作，培养了不少优秀青年演员，其子女许彩云、媳、孙女等皆从其学艺。

王广元（1900—1965）　　泗州戏演员。泗县人。幼家贫失学，全凭勤奋自学，能阅读旧小说和唱本。他是泗州戏南北两路驰名的须生，所唱的“水磨腔”独具一格，其起腔、扬腔、行腔、调板，都具有自己的特色。同行们称道他字正腔圆，无围根草（即闲杂虚字），无救命环（即拖音节闲字），大段唱腔演唱不重调，并结合人物身分、故事情节，唱来娓娓动听，以情感人。对传统剧目如《秦香莲》、《小欺天》、《二堂放子》等，无不精擅。他不仅会唱且善于编导，1949年前，他常为班社、剧团根据通俗小说、唱本说戏排角，对泗州戏传统剧目和幕表戏的丰富、发展，贡献尤多。1958年由省文化局编辑出版的《安徽省传统剧目汇编》，载有由他口述纪录的剧目十余出。此外，他还耐心的培养青年学员，不少人已成为剧团的艺术骨干。

阿英（1900—1977）　　现代著名戏剧家、文学家和藏书家。原名钱德富，笔名钱杏邨，芜湖市人。青年时代参加过“五四”运动，1926年加入中国共产党。北伐战争中，在武汉市中华全国总工会工作，大革命失败后，转移到上海，与蒋光慈等人发起组织了革命文艺团



体“太阳社”。这时期出版了《义冢》等三个小说集、《暴风雨的前夜》等三个诗集，以及文学戏剧评论集《麦穗集》。1930年，参加左翼作家联盟的筹备和领导工作，被选为左联常委，后又被选为中国左翼文化界总同盟常委，先后出版了小说集、文学批评集、译文集多种。还编选出版了《中国新文学运动史料》、《中国新文学大系史料索引卷》等。

1937年，抗日战争开始，投入抗日救亡宣传活动，先后任《救亡日报》、《文献》杂志主编，并致力于戏剧活动。1941年，举家奔赴苏北抗日根据地，在新四军工作。他主编的杂志《新知识》、《江淮文化》及《盐阜日报》副刊，在苏北很有影响。其后又担任华中文协常委，华东局文委书记，大连市委文委书记等职。这一时期以历史剧的创作最为突出，先后上演、出版了话剧《碧血花》、《海国英雄》、《洪宣娇》等，借古人团结御侮捍卫民族生存的主旨，以激励中国人民抗日的热情。特别是1945年为配合党内整风而创作的《李闯王》，影响很大，成为延安文艺座谈会以后的优秀剧目之一。其中《碧血花》、《洪宣娇》被改编为越剧；《李闯王》被改编为京剧，在全国各戏曲剧团广泛上演，风靡一时。

中华人民共和国成立后，他先后在天津、华北文联和全国文联担任领导工作，同时，还整理、重编了大量近代文学资料，陆续出版了《中国近代反侵略文学集》、《晚清文学丛钞》、《晚清小说史》等。在戏剧理论方面，有发表于1937年《戏剧时代》第一卷第一期创刊号上的《1937年中国剧运之展望》；1948年8月发表在大连《关东日报》上的《关于评剧〈孔雀胆〉——一议如何再度改编》；1950年上海晨光出版社出版的《剧艺日札》一书上刊载的《〈断桥〉上的三种思想》，《谈〈红楼二尤〉》，《跋内府抄本〈错中错〉传奇》，《从〈拷红〉说起》等戏剧评论文章。编著尚有《雷峰塔叙录》、《红楼梦戏曲集》等。

阿英收藏小说戏曲书籍极为丰富，其中捐献给芜湖市图书馆收藏的有四千九百种，计一万二千册，善本约占三分之一。

吴昌国(1901—1940)　皖南花鼓戏演员。江苏省高淳县人。拜师张铁匠学艺，工花旦。他扮相俊美，唱腔圆润清亮，表演妩媚风致，擅演《小辞店》、《中辞店》、《游春》等剧。《小辞店》的唱工，婉转缠绵，情真意切；《中辞店》的表演，描尽农村妇女的刻骨相思；《游春》的扇子功、手帕功堪称风采独具，被当地观众誉为花旦行的“盖三江”，观众语谓：“吴昌国不来，戏不开台。”经过他的丰富发展，这三出戏遂成为该剧种的著名看家戏。民国二十九年(1940)秋冬之际，吴在家乡唱戏，汪伪乡长要他去唱堂会，并令其着戏装陪酒，他断然拒绝，伪乡长以武力挟持，逼令挨座敬酒，他不堪人身侮辱，当场吐血晕厥。回家后以剪刀毁容，誓不再演戏，不久即郁愤身亡。

董少轩(1901—1982)　庐剧演员。原名董兴发，无为县人。自幼投师学艺，攻旦行，

十二岁登台。及长，技艺成熟，以其扮相俊秀，嗓音柔美，在家乡无为、巢县一带小有名气，有“南焦（焦召路）北董”之誉。后与胡月斌等结伴南行，在以芜湖市为中心的繁昌、南陵、当涂、马鞍山等广大城乡演唱。三十年代末到四十年代初，他所在的庐剧班社，所到之处，深受观众欢迎，曾广泛流传着这样的顺口溜：“男人看了小董，忘记栽秧撒种；女人看了小董，回房摸不着马桶。”民国三十五年（1946），他在上海徐家汇；1952 年他在南京上新河等大城市边缘地带演出，同样受到赞赏，有“庐剧梅兰芳”之称。

董少轩在庐剧舞台上塑造各种不同类型的妇女形象，生动逼真，各具性格，尤其以演小家碧玉见长，同行们说他“比女人演得更像女人”（当时庐剧女演员很少）。他常演的拿手戏有《秦雪梅》、《二度梅》、《休丁香》、《秦香莲》、《小辞店》等。他演戏认真，台风正派，不说脏话，不卖弄自己，不做庸俗低级的表演，素为同行所尊重。1949 年董少轩加入了芜湖市艺禾庐剧团，积极投入戏曲改革，并为庐剧培养了不少新秀。

大存子（1902—1949）　泗州戏女演员。本名不详，大存子系其乳名。泗县朱圩集人。八岁时随义父陈宗香学艺，九岁登台，十二岁即顶班唱戏，成年后，嫁夫刘金玉，三十岁时夫丧，常年穿白鞋以示悼念，人称“小白鞋”。她身材苗条，扮相俊美，嗓音清亮华丽，唱腔韵味浓郁，常领衔主演于城镇农村，观众赞赏其唱腔流畅高亢，呼为“火车头”。拿手戏有《大书观》、《樊梨花点兵》、《赵美蓉观灯》、《皮秀英四告》等。艺术功底深厚，能反串小生、须生等行当，在洪泽湖地区及泗县、五河、灵璧、凤阳、嘉山、蚌埠、怀远、定远、淮南等地，颇为观众喜爱。常与北路艺人“盖山东”小李，和南路艺人许彩云（即魏月华之女）、左银芝、李桂枝等人搭班演出。她不仅技艺精湛，而且艺德也好，深为同行钦敬。如民国十五年（1926）有个戏班在临淮关演出，因戏码不过硬，卖座不佳，园主郭景成，亲往上塘集恳求大存子相助，她不顾产后身体虚弱，前往演出了《大书观》，戏码挂出后，连满三天，为戏班和园主解除了困境。

马敬君（1904—1960）　淮北花鼓戏演员。乳名马庄，宿县城西九里湾人。能打花鼓中各种鼓点，“盘鼓”尤佳。精通生、旦里外场，熟悉花鼓戏所有传统剧目，各个行当脚色均能胜任。花鼓戏流行地区，向以黄河为界，区分南北两路，剧目唱腔有所异同，一般演员只会本地剧目和唱腔，他却能兼擅，常在不同地区的花鼓戏班中搭班演出。拿手戏有《东回龙》、《西回龙》等，曾参加张纪德、穆广瑞、杜学诗、孔宪德、小兰子、小白娥等班社，授徒何秀玲、王大贵、李桂兰、刘秀文等。1949 年以后，仍经常组织业余班社，在淮北广大村镇演出，观众称他“花鼓状元”。

查文艳（1902—1966）　黄梅戏演员。原名查显尔，怀宁县人。出身贫寒，十八岁从师洪海波、胡玉庭学唱黄梅戏，成为半职业性演员。民国十八年（1929）改学京剧，先后参加新阳春、杨秀章等京、黄合演班社。他扮相好，唱腔甜润，大、小嗓都具有韵味，是班内挑梁的旦脚演员，在桐城、怀宁、望江、安庆一带有较大影响。民国二十四年，曾应琚光华邀请，

与丁永泉、吴汉周、檀槐珠等到上海，在九亩地、陆家浜、太平桥、民众茶社演唱黄梅戏。1937年抗日战争爆发，返回故乡，参加郝文波班和新生班，在桐城、潜山、怀宁、安庆等地演出，以唱黄梅戏为主，兼唱京剧。1949年以后，一直在安庆市胜利剧院演出。1956年9月，调安徽艺术学校任教，成为该校第一任黄梅戏表演课教师。

查文艳擅演"二小戏"、"三小戏"。曾在《鱼网会母》、《点大麦》、《送香茶》等戏中，塑造了活泼善良的女性形象。由于他长期参加京、黄混合演出，吸收了京剧的唱念和程式表演手法，使黄梅戏艺术臻于丰富和规范。他不仅把自己的舞台实践经验，用之于教学，使学员进步很快，而且还参加黄梅戏老艺人组织的示范演出。1958年，他在《珍珠塔》的示范演出中，饰演三姑娘，颇得文艺界好评。他除了完成艺校的教学任务外，还利用假期到大专院校及工厂辅导黄梅戏，曾为合肥工业大学、南京铁路文工团排演过《戏牡丹》、《挑女婿》、《春香闹学》、《夫妻观灯》等小戏，很受欢迎。1960年他加入中国共产党，是省剧协会员，出席过全省社会主义建设积极分子大会。

李吉来(1902—1967)　京剧演员，戏曲教师。原名李紫瑞，艺名小三麻子。北京市大兴县人。出身于苏州梨园世家，六岁拜师刘吉庆，学红生戏和老生戏，不久即登台演出。十三岁时，在上海经刘吉庆引荐，正式拜王鸿寿(艺名三麻子)为师，由王亲授《古城会》、《水淹七军》、《单刀会》、《壩桥挑袍》等关羽戏，并以小三麻子为艺名，先后在沪、鲁、苏、浙、闽、鄂、川、粤等地演出，卓有声名。三、四十年代为其艺术全盛时期，在上海黄金大戏院搭班演出时，与周信芳、俞振飞、金少山、刘斌昆、高盛麟、芙蓉草等号称八仙，名噪一时；同时与周信芳、盖叫天、赵如泉、唐韵笙、林树森、小达子、小杨月楼等，被上海观众称谓"五老三小"，成为深受欢迎的演员。他表演功底深厚，气宇轩昂，工架举止，奕奕有神，唱腔浑厚、苍劲。一次由王鸿寿领衔串演《汉津口》，八个擅演红生戏的名演员，分别在各场中扮演关羽，其中第一场由王鸿寿主演，而后面的重头戏"战曹八将"却由李吉来主演，足见对其器重。除红生戏外，他还擅演《扫松下书》、《三搜苏府》、《雪拥蓝关》、《徐策跑城》、《坐楼杀惜》等老生戏。他重视传统艺术的革新、创造，对于演出剧目有所发展和丰富。他曾根据《三国演义》中的有关章节，把单本戏《走麦城》扩编成《玉泉显圣》、《活捉吕蒙》、《活捉潘璋》、《三义归天》等整本戏。又根据《千里送京娘》编演了连台本戏《飞龙传》，在《阳送》、《阴送》两折戏的歌舞场面中，有所创新。他善于通过鲜明准确而又富有表现力的外部程式动作，来表现人物的心态，突出人物形象。如在《水淹七军》中，他通过与周仓配合默契的四十六个身段造型，来表现关羽思考如何战胜庞德的内心活动，其中尤以"观书""观阵"两场最为出色。

李吉来曾在抗日战争期间参加了由田汉、于伶、欧阳予倩等人组织的抗日救亡演出活动，与名演员金素琴合演过欧阳予倩编导的《梁红玉》、《渔夫恨》等改良京剧，获得观众好评。

1949年以后，李吉来先后在中国京剧院、云南军区政治部京剧团任主要演员，著名演

员李少春以及李春仁、傅祥麟、方洋、李虎臣等，曾向他学过关羽戏。1958 年调安徽省艺术学校任教师，不计生活条件艰苦，教学认真耐心，一丝不苟，为安徽戏曲导演、表演专业，培养了不少人才。1965 年，李吉来退休，回北京定居。



张韵楼(1902—1971)　京剧演员。又名张益芳，张韵亭。河北省南皮县人。出身艺人之家，八岁随父学艺，十二岁考进南通通监科班(即张状元班)，拜著名红生王鸿寿为师，习红生戏二年。十四岁转上海市三叉堂科班，从师王峰山习武生，同科的有王元芳、刘福芳、林兰芳等。坐科六年，二十岁出师。民国十一年(1922)首登上海丹桂第一舞台，与周信芳同台演出，以《古城会》、《西游记》二剧崭露头角。民国十四年春，受台湾"福建同乡会"邀约，在台北市新舞台演出半年。民国十六年秋，随厦门商界带班去南洋，在新加坡玉洞仙街庆升平剧院演出半年。从民国十七年起，他便带帮角与行头，辗转于天津、北京、青岛、大连、南京、九江、汉口、杭州、南昌、长沙、安庆等城市演出。1949 年驻足合肥。1955 年 10 月，参加六安新新大戏院，后改组为皖西京剧团。

张韵楼应工武生，文武老生均擅长，尤擅红生关羽戏。四十年代初，曾被誉为全国"四大红生""四大猴王"之一。他会戏百余出，拿手戏有《武松打虎》、《十字坡》、《鸳鸯楼》、《走麦城》、《水淹七军》、《金刀阵》、《水帘洞》、《闹天宫》等。

他成名后，仍孜孜不倦，精益求精，尝竖立穿衣镜两面，朝夕对镜练功，坚持不懈。他还学就一手熟练的捏技，常用面团或泥捏孙悟空和关羽的各种脸谱与造型。李慧芳、厉慧良、张东初都曾跟他学过艺；他的长子张遇春、女儿张雪吟、女婿钱松涛等，俱由他传授成才。

1956 年，他参加挖掘、整理并主演的《收周仓》，荣获安徽省第一届戏曲观摩演出大会演员一等奖。1957 年当选中国戏剧家协会安徽分会理事，1963 年吸收为中国戏剧家协会会员，1961 年，任皖西京剧团艺委会主任，并当选为六安县人民代表、县政协委员。

王宗长(1902—1978)　庐剧演员。排行第四，故又被称为王四。含山县东王圩人。幼家贫，随父帮工放鸭，擅唱山歌小曲，兼学庐剧。十五岁正式拜师，初随含山县横龙埠窦某学花旦，首次登台。搭铜城闸镇戏班，继拜师马琴仙，又拜丑行邓元庆、小生行沙和德为师，其中得沙氏教益尤多。除演戏外，兼打小锣，也做杂活。他在《打补钉》戏中插唱〔虞美人〕小曲；在《送香茶》戏中插唱〔送郎五更调〕等。擅演喜剧如《胡三保游春》、《春香闹学》，而《琵琶记》中《吃糠》、《祭坟》、《上路》等折，以其稳重端庄的身姿与步法，悲怆哀婉的声腔与神态，尤为感人。其他像《休丁香》中王妙香的风流轻佻；《三元记》中秦雪梅的善良痴情，以及《梁祝姻缘》、《白灯记》中的女性形象，演来莫不维妙维肖。

他的唱腔除在小戏中插唱山歌、小曲外，主调〔三七〕、〔二凉〕、〔寒腔〕等音色浓郁、质朴无华，以平音为主，偶出高调，皆为剧情所需，字正腔圆，清晰入耳。

他所搭班社甚多。在江北的有含山二姑班，巢县程玉祥班，和县黄三班，全椒老头班（班主刘四）；在江南的有芜湖长胡子班，孙和尚班，南京矮子班（班主熊有宝）等。1911年辛亥革命后，他长期在南京演出。民国二十一年(1932)回到和县开饭店五年，至民国二十五年，重返舞台。抗日战争前夕，乌巢公路动工兴建，他带班为沿途筑路工人演唱，有民谣云："新年保长似逼债，百万民工筑路来。非是官府催得紧，只因王四挂头牌。"

他传授的弟子较多，演出于南陵、繁昌、芜湖等地，对东路庐剧的丰富和发展，有重要影响。1949年以后脱离舞台，回乡务农。

吴学勤(1902—1980)　泗州戏演员。山东滕县人。幼丧父母，随姐姐乞讨度日，十四岁跟本家大爷吴宝仁学唱泗州戏。十八岁搭滕县卜端品戏班演出。民国九年(1920)至民国三十一年间在淮北、鲁南、苏北一带搭过南路、北路、中路各个戏班，并在山东同当地名演员小白、项瑞仙、王兆兴等先后同台演出。民国三十二年同妻子、儿女组织家庭戏班，在山东滕县、泰安、济宁演出。抗日战争期间，曾一度辍演。1948年淮海战役期间，在山东滕县香台村，曾以戏班演员名义，掩护了两名被国民党军队追捕的负伤的解放军战士，使他们得以脱险。其后，参加了支前工作，为部队送给养，并在路上进行戏曲演唱宣传，鼓舞士气。1949年至1950年，吴学勤的家庭戏班，为配合土地改革编排了一些小戏在农村演出。1952年济宁市演出后，他被邀请参加济宁市曲艺协会。1953年经魏镇伯介绍，偕子女来皖，加入了濉溪县民艺剧团(后更名为濉溪县泗州戏剧团)。

吴学勤以丑脚应工，兼演生、旦、丑各行当。在《拦马》一戏中扮演焦光普，表演身段灵活。道白口齿伶俐，并能一口气连唱几十句，嗓音纯正，韵味浓郁。在《冯冒变狗》(即《小南堂》)一戏中，饰武丑冯冒，模仿狗的穿山、跳涧动作，表演得诙谐、逼真，深受观众赞赏。此外，他在对艺术新苗的培养和传统剧目的挖掘方面，做了大量的工作，1956年参加蚌埠市挖掘整理传统剧目工作中，口述了《龙山搬山》(后改名为《樊梨花》)、《吕蒙正赶斋》、《刘贯臣私访》等十余个剧目。其中《樊梨花》一剧经改编后，参加了1957年4月安徽省庐剧、泗州戏汇报演出团，赴京演出，获得好评。

凤元应(1903—1960)　徽剧演员。无为县牌楼乡人。其父凤北根早年在枞阳、庐江唱"门歌"，后加入徽班学戏，工武花脸。凤元应六岁丧父，母朱氏招其父之徒李长海为夫。元应与弟元宽，从李学戏，艺成，因前额有一肉包(瘤，后割除)，从此以"大包"名传，其弟亦被称为"小包"。因家庭贫困，他每日拂晓前即起练功，然后外出乞讨，晚上登台跑龙套。成年之后，自组班社，主要成员有凤元宽(武花)、沈昌茂(花旦)、小桂花(女，花旦)、李德奎(老生)、李德贵(花脸)等，演出于沿江两岸及南京、扬州、上海等地。经常演出的剧目有《水淹七军》、《七擒孟获》、《马义救主》、《金钱豹跑叉》、《八阵图》、《乌龙院》等。他手头有一抄本《戏考》，内列一百零八出戏文，多属流行的"吹腔"和"昆曲"。人称：大包一生三件宝，钢叉、大刀和《戏考》。

凤元应亲订班规十条：一、不欺师灭祖。二、不裹单逃跑。三、不带酒上台。四、不吵嘴闹咆。五、不私游庄村。六、不吃窝边草。七、不脚跺台板。八、不乱坐衣包。九、不谩骂公堂。十、教戏如救火。他严于律己，宽以待人，如遇"打加官"，一切赏钱，均交全班平分。1944年日军扫荡皖江抗日民主根据地，国民党溃军抢走大包班五箱行头，全班被迫解散，他走投无路，只得去搭别人的戏班，先搭黄大架班，后搭张玉衡班。他随张玉衡回到家乡，为配合新四军七师的军事行动，应中国共产党无为县委书记张世荣、县长陆学斌和皖江行署主任吕惠生的邀请，在团山李村搭台演出《大闹江州府》、《打渔杀家》等戏。1949年后，曾参加和县工人京剧团、芜湖专区京剧团工作。

袁海波(1903—1982)　嗨子戏演员。阜南县王化集人。因左眼失明，外号瞎老一，成名后，又被尊称为袁老一。幼年家贫，以卖竹篦为生，他走村串乡，赶庙会，留意收集、学唱民间山歌小调，招揽顾客。后投黄老聚灯班学艺，经黄指点，三年间对民歌、民间舞蹈、曲艺、戏曲、淮词、锣鼓蹦等，无不娴熟。各地组织的灯班，竞相聘请为师，先后受教的民间艺人多达数百人。

袁海波勤于学习，勇于革新，还能即兴编演，他对传统戏如《大扒缸》、《游春》、《放鹦哥》等老八出，修改整理，面目一新，大受观众欢迎。1949年以后，他专门从事嗨子戏艺术活动，他编写的《革命故事》快板书，自鸦片战争至抗美援朝，所有重要历史阶段的反帝反封建斗争故事和英雄业绩，尽皆编入其中，长达万言，层次分明，语言生动，演出效果很好。后来在反匪反霸、土地改革、治理淮河等各项中心工作中，都有他的新作出现。

1952年，他参加安徽省暑期艺人训练班之后，尝试以说唱形式转向戏曲舞台，在当地文化部门的支持下，组建嗨子戏剧团，并收徒传艺。经他口述整理的嗨子戏《鞭打桃花》，曾于1961年参加阜阳地区戏曲会演获奖。

1963年，该剧又巡回演出于河南省固始、商城、淮滨、新蔡、潢川等五县，以及本省六安、芜湖一带，很受欢迎，其后赴省汇报演出，受到嘉奖。他还培养出优秀青年演员谢学芳等多人。

李教令(1904—1958)　坠子戏演员。萧县肥庄人。因其身材魁梧，爱着青色服装，当地人称他为黑大个。他是将坠子曲艺搬上舞台的倡导者和创始人，也是该剧种第一代生脚演员。他十七岁师从李合新学唱渔鼓和大鼓，敬奉道教邱(处机)祖"龙门派"，为其"张门""教"字辈(龙门派第十七艺辈)弟子。后受李元灵影响，改唱单口坠子。

民国三十三年(1944)春，参加萧县清音大扬琴班，同年，在此基础上首倡用戏曲表演形式演唱坠子曲调，并率先创建第一个坠子戏演唱班社——萧县道情班。因李教令艺术上出色，影响较大，且艺辈又高，被公推为班主。他戏路宽，以演生脚为主，兼擅旦、净、末、丑诸行当，嗓音洪亮优美、吐字清晰，行腔自如，韵味醇朴。他勤奋好学，博采众长，富于改革创新精神，在唱腔上以坠子本腔为主，兼吸取渔鼓、大鼓、皖北民间小曲和梆子腔等，巧妙



融合，并加以发展，大大地丰富了剧种的声腔和表现力，成为安徽东路“大口”坠子的杰出代表。他的表演感情真挚，刻画人物细致，动作简洁。他在《龙青海》一剧中，扮演师爷马中太，“祭法场”一场，运用了大、小嗓相结合的对比唱法，以丰富的面部表情和身段，表现龙青海蒙受不白之冤后的悲怆和忿懑，观众无不为之动容。而在他扮演彩旦角色时，又表演得非常诙谐、荒唐和妖媚，令人忍俊不禁。他的演唱擅用一板一眼的中快速度或“步步紧”的节奏，花腔结尾常用“闷音”（即“哼鸣”）唱法，显得风趣多彩；演唱花脸时，他运用安徽大鼓的“搅舌”技法，充分体现了人物性格。此外，他还传授了不少传统剧目，如《审姚大》、《刘镛下南京》（又名《王明山咬鹌鹑》）、《彩仙桥》、《耿青》等。他主演过《张廷秀》、《花园会》、《审姚大》、《刘镛下南京》剧中的生脚。

从民国三十三年起，他率领萧县道情班先后在安徽、河南、苏北、鲁南等地巡回演出。

1951 年，道情班经过萧县人民政府整编，命名为萧县曲艺实验剧团（一度改为安徽省坠子剧团）。李教令于 1958 年 11 月，病逝于安徽濉溪县。

储遂怀（1904—1971）　岳西高腔演员、戏曲教师。岳西县五河乡人。少年时遵从师训，学艺勤奋，备受其师叶题名的鍾爱与赞赏，得亲传高腔戏二百余折。其唱腔含蓄隽永，嗓音沉稳纯净，行腔细腻丰满，并擅长司鼓。民国十四年（1925）至民国二十六年，他与叶题名、王会明结班，应邀在岳西县境方圆百里的乡村集镇演出。1949 年后，他协助组织了五河业余剧团，义务传授高腔并兼任司鼓，培养了王奇福等一批高腔骨干。1956 年起，由他教唱排练的《生祭》、《扯伞》、《金精戏窦》、《姜碧钓鱼》等剧目，连续四年出席县、地区业余会演，均获好评。他还向省、地区、县的专业工作者提供了大量高腔资料，向县文化部门献出家藏的高腔抄本。1959 年，在岳西高腔剧团任教期间，除教唱《捧盒》、《拜月》、《锦上花》、《桑园会》、《磨房会》等几十折高腔戏外，凡团内有不会之戏，不准之腔，无不悉心指点，毫无保留。同年底，他与崔孟常一道被省徽剧团请至合肥，把他所会的唱腔、曲牌全部唱出，由音乐工作者记成曲谱，收进了《徽剧音乐资料汇编》高腔（三册）和曲牌（一册）中，为岳西高腔留下了珍贵的资料。

李凤英（1904—1973）　庐剧女演员。原籍无为县，出身于当涂城内。父李宏亮，民间艺人，初学京剧，复以庐剧为业。李凤英自幼从父学唱民歌和庐剧，十六岁随父到芜湖演出。后将她许与商人吴某为妻，生一男孩，因吴某干预其从艺而中辍演出。二十五岁，夫亡，归宁当涂，重返舞台，仍为观众所喜爱。二十九岁，被当涂县县长强纳为妾，虽衣食无虞，却仍念念不忘于庐剧艺术，每于县长外出之际，或在家清唱，或去戏院客串，终因此事造成龃龉而遭遗弃。于是她再度从艺，在芜湖、当涂、宣城、南陵、无为、巢县等地演唱。她扮相俏丽，嗓音清亮，吐字清晰，行腔流畅，人称“金嗓子”，久唱不衰。她基本功好，水袖运用收放

自如，一招一式，无不紧扣剧中人物性格、情绪。擅演花旦、闺门旦，尤长于喜剧表演。她唱的快〔寒腔〕，悲愤欲绝，〔二凉〕唱腔，高亢优美，具有下路庐剧的特色。此时，她已成为江南一带颇有名声的班主，拥有自置的行头和衣箱。常演的拿手戏有《干旱记》、《双珠凤》、《白玉楼》、《秦雪梅》、《梁祝》等。

正值她处于艺术的鼎盛时期，不幸身患筋骨疼痛症，其父兄又为日军杀害，乃与老母幼子相依为命，贫病潦倒，生计艰难。后得干兄傅昌柱（庐剧班主）帮助，赎回衣箱，先后与葛三、小五友、龙国成、毛德贵、薛良荣、郭士龙、陈开榜搭班，在沿江两岸城市演唱，声誉日增。1950 年，在合肥市北门组织生产剧团。1951 年参加了丁玉兰、王本银演出的平民剧社，后改为安徽省庐剧团。1959 年调安徽艺术学校担任戏剧科教师。

张振海（1904—1974）　淮北花鼓戏演员。蒙城县三义区人。因爱着黑色戏装，观众称之为小黑孩。十三岁拜濉溪县花鼓戏艺人周士方为师，习青衣、花旦。十八岁出师，与陈立忠、赵成搭班演唱。从艺四十余年，拿手戏有：在《陈三两爬堂》中饰陈三两，《护法场》中饰黄桂英；《杨八姐下北国》中饰杨八姐等。他身材苗条，扮相俊美，演技娴熟，唱做俱佳，大段唱词数百句，唱来流畅连贯，嗓音清亮，始终如一。民国三十四年（1945）秋，他与赵成搭班，在蒙城东六里庄，与涡阳县的小金、小银泗州戏班唱对台戏，连唱三天三夜，观众数以万计，多数被张振海的花鼓戏班所吸引，自此，声誉益增。蒙城县八大家官绅，每逢喜庆，必请他的班社演唱，当地群众编顺口溜赞道："金蝴蝶子水上飘，不如黑孩三扭腰。"1956 年参加阜阳地区汇报演出《进宫》，获演出奖。

于德法（1904—1974）　嗨子戏演员。阜南县于集人。幼时家贫，受雇于人放牛，喜爱歌舞。劳动间，背负草篓，敲击铁铲放歌于田野，并虚心向民间艺术学习，几年后，嗨子戏、什出、民歌、小调，所会曲目甚多。二十一岁，拜师黄老聚，从事艺术生涯，足迹遍及本县北张寨、中村岗，淮河两岸和河南省的淮滨、固始、商城、潢川、光山，以及本省六安、金寨的许多村镇，群众称其为"唱家子"、"二掌柜"。

于德法扮戏潇洒自然，长于表演，声腔节奏适度，吐字清晰。主演剧目颇多，成名的有《打鹌鹑》、《乾隆私访》、《三告》、《回龙传》、《王员外休妻》、《鞭打桃花》等。尤擅唱工，其嗓音高亢洪亮而持久，富有感染力。他重视对青年演员的培养、扶植，收徒传艺，认真负责，受其教益者有程献珍、周国平、董国铎、程召培等近百人。其徒王兰凯（已故）1954 年赴省会演《安安送米》、《放鹦哥》获特等奖。1956 年与张怀仁在县文化馆口述嗨子戏传统剧目大、小戏一百余出。1958 年，进阜南县嗨子戏剧团。1962 年退休返乡。

张菊隐（1904—1980）　京剧演员。蚌埠市徐桥人。七岁读私塾，十五岁辍学，入蚌埠市商店当学徒，他爱好京戏，常以谭鑫培、余叔岩唱片自学。两年后，经市商会会长高蔚轩引荐，至复兴转运公司听差，环境条件有所改善，于是晨起喊嗓，公余吊嗓练腔，坚持不懈。十九岁时，应邀参加蚌埠市电厂公余联谊社，广泛接触票友，受著名琴师晏德禄指点唱



腔，武工教师于玺佩传授表演、身段和基本功。他自置马鞭、髯口、站(甩)发，朝夕勤学苦练。二十一岁，加入转运公司公余联谊社(后改为京剧联谊社)，唱、做、念、打已为行家所赏识，不久，正式登台，演出“炮戏”《坐宫·盗令》及《武家坡》，以高亢嘹亮、委婉沉蕴的唱腔，声惊四座，令人击节。从此便搭班新舞台，成为职业演员。民国十五年(1926)，离蚌埠南下，先在南京下关演出《四郎探母》，为同时在宁演出的名伶谭鑫培之婿王又宸赏识，二人相约，在该市同挂头牌，合作演出《出关·见娘、回令》，于是声誉大增，复去镇江、苏州等地演出。民国十六年抵沪，拜会马连良，马曾为其说戏，并先后为金少山及其师傅王虎臣“挎刀”，边演边学，技艺更臻成熟。民国十八年初，去济南演出。不久回蚌埠探亲，应约演出了《四郎探母》、《定军山》、《失空斩》等三场戏，场场爆满。后又巡回演出于杭州、西安及本省临泉、阜阳、金寨、合肥。五十年代初期，加入合肥市京剧团，1956年安徽省第一届戏曲观摩演出时，他在《初出茅庐》中饰刘备，获演员二等奖。其后，加入中国农工民主党，并被选为市政协委员。

赵韵声(1905—1971)　京剧演员。南京市人。1955年参加滁县专区京剧团，在剧团十六年间，主演高派戏有《斩黄袍》、《群英会》、《哭灵牌》，以及其他老生戏如《四进士》、《失空斩》、《盗宗卷》；新编历史剧《胆剑篇》、《郑成功》；现代戏《智取威虎山》、《奇袭白虎团》等。



1949年以前，他在南京主演《济公传》因表演洒脱、诙谐、逼真，被观众称为“活济公”。他嗓音清脆洪亮，高亢委婉，在巢县、合肥、皖东、皖西的广大地区被誉为“铁嗓钢喉”。他为人随和，淡于个人名利，1955年曾随剧团到佛子岭水库，为慰问民工免费演出，后又到铜官山为矿工演出。1966年，虽然年事已高，仍自带行李、干粮、道具，不辞辛劳步行到农村生产大队、小队演出，每日两场。他曾是安徽省政协委员。

陈宏杏(1905—1962)　扬剧演员。江苏省扬州市宝塔湾人。自幼从兄陈宏桃学戏，攻花旦，后改唱须生。初唱洪山调(大开口)，继又唱扬剧(小开口)，曾在南京、扬州、镇江、上海及苏北、皖东一带演唱，负有盛名。他表演细致，唱腔悦耳，善于以情动人。曾与兄宏桃合演《梁山伯与祝英台》、《冯仙珠》等戏。

1954年，参加天长县扬剧团，任艺术委员会主任兼副团长，精心培养学员，为剧团业务开展和艺术质量的提高，颇多建树。他还积极参与挖掘传统剧目，1959年与人合作整理改编了《河神娶妇》，代表蚌埠地区赴省作庆祝建国十周年献礼

节目演出，受到各界重视。该剧同年十二月在《安徽戏剧》上发表，《安徽画报》刊出剧照，《安徽日报》载有署名评论文章。

张俊仙(1905—1965)　京剧女演员。北京市人。八岁入同德社科班学艺，俊字辈学员。初从师艾云飞学“开口跳”(武丑)，十三岁改学武旦，从师靳香林(艺名八仙旦)坐科期间演出《金山寺》、《青龙棍》、《梁红玉》，引人瞩目。十六岁出科，在天津与李桂春(小达子)、李吉瑞、唐韵笙等名演员同台演出。她的拿手戏《金山寺》、《取金陵》、《祭塔》和杨月楼亲授的《忠烈鸳鸯》，深受观众喜爱。



张俊仙功底深厚，身段边式，出手稳快。其流星、双鞭，人称双绝。曾先后在北京、天津、大连、烟台、徐州、南京、上海、苏州、杭州等城市演出。1945年，抗日战争胜利后，自行组建云仙社，收徒传艺，流动演出。先后收有李萍倩、王瑶华、沈云霞、张美玉四大弟子，均有较高造诣。李萍倩曾参加梅兰芳剧团演出，后受聘南京戏校任教；王瑶华在江苏省淮阴京剧团任团长、主要演员；沈云霞是芜湖市京剧团主要演员。1951年张俊仙受京剧界同仁相邀，偕弟子张美玉，自带行头到寿县组建红星剧社(后改名为寿县京剧团)。1959年受聘担任寿县艺术学校武功教师。1960年应六安地区邀请，任皖西庐剧团武功教师和导演。她热爱戏曲艺术，操守严谨，终身未嫁，晚年传授技艺，尽心尽力，培养了不少人材。

王剑峰(1905—1974)　黄梅戏演员。又名王鑫泉，安庆市人。幼读私塾，因家贫辍学，到纸坊帮工。他爱好黄梅戏，十六岁时拜李兴有为师，后又拜师柯剑秋，工老生，兼丑脚行当。曾主演《乌金记》、《花亭会》、《九松亭》、《珍珠塔》。他做派大方稳重，表演细腻洒脱，在唱腔的发声、用气、韵味以及行腔吐字等方面，颇有研究。他善用假声唱法，唱腔音域很高。由于他勤奋好学，知识面较广，能编会写，还会打板鼓，又具有一定的组织能力，曾当过领班，网集各方面的艺人合班演戏。他在拿手戏《王清明合同记》中饰张德，《小辞店》中饰魏大蒜，在当时的班社中享有盛誉。从1921年至1952年，他先后在安庆、芜湖、桐城、大通、上海等地搭班演戏。

黄梅戏用“幕表”演连台本戏，始于他与田德安在安庆的合作。民国二十八年(1939)春天，他们在王朋山(京剧演员、王少舫之父)的协助下，用“幕表”形式演出黄梅戏《秦雪梅》，非常成功。此后又与王朋山等人合作把京剧剧目《阴阳河》、《诸葛亮招亲》、《枪毙阎瑞生》等移植改编为黄梅戏，并自改自编《英台自叹》，对传统戏《英台描药》也作了丰富和润色。

他与查文艳、程积善、王少舫、严凤英、潘璟琍同台演出多年。曾授徒余云凤；京剧演员麻彩楼1954年改唱黄梅戏，多得益于他的指点。他还是丁紫臣的启蒙老师。

1950年初，与王老九、余云凤、桂椿柏等六人，自东至县首先返回安庆组班演出。1954

年华东区第一届戏曲观摩演出，他荣获表演奖；1956 年安徽省第一届戏曲观摩演出大会，发给他戏曲工作者成绩奖金一百元和奖状。1958 年调省艺术学校任黄梅戏唱腔、念白教师，兼授排练课。他教学认真、备课细致，要求严格，特别注重因材施教，曾培养了 59 届、64 届两个黄梅戏表演专业近四百名学生，还教过戏曲导演专业的十九名学生的唱念课，教学成果卓著。

徐崇发(1905—1978)　徽剧演员。繁昌县中分村人。兄弟排行第四，故又名四喜，所在班社也以四喜得名。艺名庭梓。民国三十二年(1943)，繁昌县三山镇邓革非在上海淮剧团绘制布景，买回一批戏装租给徐崇发，从这时起，他才成为该班的班主。起初他兄弟三人唱戏，后来全家皆参与演出，是泾县、繁昌、南陵一带有名的班社。



徐崇发十一岁学戏，十三、四岁已小有名气，及长，技艺出众，为观众所喜爱。四喜班所到之处，热闹非凡，叫卖饮食的小贩，跟着戏班跑，远离城镇数里外的农民，丢下农活去观看，一时颇有影响。他以须生应工，兼唱净脚，戏迷们说他演的包公能“显圣”；同行们说他的嗓音两支唢呐也盖不住。他身材魁梧，架势气度不凡，表演细致逼真，擅演《水淹七军》、《龙虎斗》、《秦琼三挡》、《九更天》、《六国封相》等。民国三十三年他的班子在南陵唱戏，汪伪政权的大队长秦某准备以唱堂会之名，扣押其女徐月英，企图污辱。他们获悉消息后，连夜分散逃走，潜居繁昌县横山镇，做小生意维持生计。直到 1945 年抗战胜利后，才又组班演戏。徐崇发不仅在艺术上有一定造诣，思想上也倾向进步，抗日战争期间，新四军在繁昌战役中获胜，于中分村召开庆祝大会，四喜班为大会演出了《定军山》。

中华人民共和国成立后，随着戏曲事业的发展，四喜班为适应群众需要改唱京剧，更名为庆胜京剧团。1950 年到石台县、太平县演出。1956 年与太平京剧团合并，1959 年太平京剧团改为黄梅戏剧团，徐崇友调芜湖地区徽剧团(后划归徽州地区)。他曾参加 1960 年安徽省戏曲调演，在《水淹七军》中饰关羽，后因年龄大上台较少，致力于传统剧目的挖掘和青年学员的培训工作。



汪正奎(1905—1982)　徽剧、黄梅戏演员。望江县凉亭区人。十二岁拜望江同乐堂徽班徐文华为师学艺。十四岁登台演出。二十岁以大森保为艺名，先后在安庆地区及徽州、江西一带的天乐堂、长春班、大四喜、门徒班等知名的徽班或京剧班社，以老生应工领衔主演，颇有影响。1954 年参加岳西县峰声黄梅戏剧团，改唱黄梅戏并兼任业务团长。

汪正奎扮相端庄，基本功扎实，念白讲究喷口，唱功气运丹田，嗓音清亮醇厚。早期演《莫成替死》赤膊滚钉板，晚年演《临江驿》中崔文远，跑圆场跌扑相间，三尺多高的带伞吊毛，落地轻捷无声。他以圆熟的京剧表演程式与黄梅戏艺术相结合，塑造了众多艺术形象。如《秦香莲》中的王延龄，诙谐机敏；《搜书院》中的薛宝，刚正不阿；《秋江》中的老艄公，风趣幽默；《钟离剑》中的钟离老人，英武刚烈；《甘露寺》中的乔阁老，正直善良，演来都恰如其份。尤其在《御河桥》一剧中，准确刻画了封建道德卫道者柯太傅的迂腐、固执个性，层次分明地揭示他由爱女、恨女发展到杀女的复杂心理。在赴豫、鄂、苏、沪的演出中，汪的表演给观众留下较深的印象。曾受到高百岁等名演员的赞赏，并与豫剧名演员相晤留影。他曾在省戏曲会演中获演员奖；安庆地区戏曲会演中获荣誉奖。多次被评为县劳动模范，当选为岳西县第三届至第六届人民代表。

张圣贤(1906—1975)　泗州戏演员。又名秦小毛子，泗县大张家人。自幼随继父秦某学戏，十二岁登台演唱。始工旦脚，十九岁改生脚兼演小丑。唱腔丰富，嗓音宽厚洪亮，以大生见长，尝与同辈名艺人二英子、小错子、李桂芝、杨桂荣、刘子珍夫妇搭班唱戏，活动于皖东北数县，为观众所称道。他记忆力强，会戏甚多，1949 年前后的中年艺人，尤其是五十年代、六十年代的青年学员，多曾向他学过戏。拿手的大生戏有《三下阴曹》、《包公劝民》、《皮秀英四告》、《二堂放子》、《老张赶子》、《张羽煮海》；丑行戏有《双换妻》、《拦马》、《雁门关》等。



1949 年冬，他参加了嘉山县和滁县文化馆组织的以左银芝为主的家班，排演了《杨桂香》、《借红灯》等宣传婚姻法的新戏，并先后在明光人民剧团，滁县专区直属剧团，蚌埠专区泗州戏剧团，宿县专区泗州戏剧团担任主要演员。1956 年参加安徽省首届戏曲观摩演出大会，演出现代戏《女社长》获表演三等奖。

王振邦(1906—1975)　淮北梆子戏演员。临泉县涓集人。出身于裁缝家庭，十三岁进土坡集窝班学戏，应工净行(黑头)。艺成，在土坡公议班登台演唱。他身材高大健壮，功架好，唱腔粗犷高亢，吐字清晰，善于揣摩人物性格，表演细致认真。他所演的《跪寒坡》、《司马茅告状》、《铡美案》、《王莽篡朝》、《白玉环》、《穆桂英挂帅》等，唱做俱佳，气度不凡，在阜阳地区和河南省新蔡等地，很有名气。

民国三十七年(1948)在界首县河南岸演出，应豫剧名演员马金凤邀请，到中原剧团搭班。1950 年中原剧团与大众剧团合并，改名解放剧团，他到河南商邱市演出被挽留，为商邱地区豫剧一团演员。1952 年全团调河南省洛阳地区豫剧团，后参加了拍摄电影《穆桂英挂帅》，饰演王强，他成功的刻画了一个胸怀狭窄、奸诈狠毒的反面人物形象。1956 年，从洛阳地区豫剧团退休回到临泉，曾在涓集区宣传队演过《传枪》中的老爷爷，《红灯记》中的

鸠山。

檀槐珠(1907—1948)　黄梅戏演员。艺名建安、雁安。东至县胜利乡人。家道殷富，幼读私塾，因嗜好看戏与戏曲结缘。常将《千家诗》、《三字经》改为黄梅戏花腔小调唱词唱诵。民国十六年(1927)，他不顾封建家族的阻挠和反对，与该县叶炳池、曹振祥、刘江来等人组成江南最有影响的黄梅戏班社同乐堂，自任班主，将戏班带至徽州地区演出。其父迫于宗族势力的压力，赶赴黟县砸了同乐堂的牌匾，毁弃行头，逼令返乡。不久，父亡故，檀乃变卖家产，购置行头戏箱，并广结艺友，重整旗鼓，改同乐堂为檀家班，又名槐珠班。檀既是班主，又是该班主要演员，应工小生，兼演丑行，嗓音清脆，扮相英俊潇洒，表演传神。民国二十四年应琚光华之邀，去上海与郑绍周、潘孝慈等同台演出。民国三十三年又会同长江南北艺友，再次赴上海演出，受到当时安徽省主席许世英女公子的赞赏，赠以"艺术明星"匾额一块，表示推崇。民国三十四年初，檀槐珠在东至县杨桥乡高家嘴村，曾亲去安庆邀请严凤英与该班联合演出七天，首演折子戏《小辞店》、《瞧相》等。在《小辞店》中檀饰蔡鸣凤，严饰卖饭女，备受观众欢迎。



贾凤麟(1907—1969)　京剧演员。别名刘宏亮，艺名小白玉昆。北京市人。七岁时被京剧演员刘玉山收留为徒。在严师教诲下，练出一身过硬功夫，能在堂桌上连翻三十多个串小翻，一气打四十多个旋子；肘棍上的功夫尤为出色，前蹦丫、后探海、卷帘几十个，特别是前钩(挂脚脖子)十分惊险，但险中见稳。演出剧目以短打武生戏见长，如《花蝴蝶》、《铁公鸡》、《盘肠大战》等，各有绝招。抗日战争期间，曾在上海更新舞台，与盖叫天同台演出《一箭仇》(饰燕青)；在天蟾舞台与李吉来(小三麻子)同台演出《战宛城》(饰典韦)；后在南京与赵松樵合演《战马超》。贾因前辈提携指点，技艺大进，后又拜京剧名演员白玉昆为师。二十七岁，与京剧世家汪金玉之女汪晓峰结婚，汪攻须生，他俩曾合演《连营寨》，汪饰刘备，贾饰赵云，配合默契，珠联璧合。

1949年以后，贾凤麟夫妇受同行邀请落脚于寿县红星剧社(后改为寿县京剧团)，多演长靠武生戏如《长坂坡》、《反五关》等，随团流动演出，所到之处，均受欢迎。1959年息影舞台，从事艺术教育工作，培养了许多青年京剧演员，同时还受聘于寿县艺术学校，任武功教师。

锁赞九(1907—1977)　淮北梆子戏演员。回族，名敬禹，行五，又号五敬。亳州市人。父亲曾在亳州、界首等地经营过皮行和饭店。他自幼喜爱戏曲，成年后常在戏班唱票戏，遭到家庭反对，一次他票唱《三上轿》，被四叔锁逸卿派人从台上拖回痛打，并撕毁戏装，但终不能断其所爱，他以莫笑如为艺名，公然挂牌演出。他嗓音高亢圆润，扮相好，所演青衣及刀马旦戏，曾受到豫剧名演员陈素真、阎立品、崔兰田等指导，拿手戏有《刀劈杨藩》、《卖衣

收子》、《三上轿》、《三上关》等，深受观众喜爱。



1950年，弃商从艺，自组亳县新光剧团（即今亳县梆子戏剧团），草创初期，经济困难，乃向族人锁叙五租赁戏箱，向粮店赊欠粮油，维持全团人员生计，他边抓演出，边抓训练，亲授学员唱腔、身段，使剧团演出水平得以迅速提高。曾担任剧团股长、副团长，还兼做对外联络和事务性工作。经常去河南等地接流动演员，豫剧演员如田秀玲、萧玉珠、范秀荣、赵俊卿、赵俊杰等，都在该团演出过。他接来的马俊芳在亳县落户，成为该剧团早期的主要演员。

晚年，他调到二夹弦剧团做事务工作，由于善于经营管理，两年间剧团上缴利税二万元，被评为全省先进剧团，他被誉为“红管家”。1965年，二夹弦剧团第二次赴省汇报演出后，沿芜湖、南京等地巡回演出十多个月，他带病（高血压）四处联系演出，怀中揣着历本，从不让剧团在周末或星期日作途中转移，免于影响营业收入。因善于理财，勤俭办团，为人所称许。

陈宝林（1908—1959）　泗州戏演员。五河县人。自幼投师学艺，攻须生，继承发扬了前辈艺人李玉红等生动朴实的表演风格和明快奔放的唱腔。善于刻画人物性格，嗓音宽亮，行腔浑朴流畅，吐字清晰。早年曾与泗州戏艺人李桂花、大存子、魏月华、左银芝、李桂芝、大换子、魏玉林、何兰英等搭班唱戏，活动于泗县、五河、灵璧、凤阳、固镇、蚌埠及皖东地区。所演《二堂放子》中的刘彦昌、《三下阴曹》中的包拯、《秦香莲》中的王延龄等，均受观众欢迎。

1949年以后，在嘉山县与左银芝家班汇合，先后在明光人民剧团、滁县专区直属剧团、蚌埠专区泗州戏剧团任主要演员。1957年安徽省泗州戏、庐剧进京汇报演出，他扮演《皮秀英四告》里的李彦明，颇获好评。他会戏甚多，1954至1957年，在挖掘传统剧目期间，他口述了大量的剧本，已收入《安徽省传统剧目汇编》。深受群众欢迎的生活小戏《走娘家》，就是按他的口述本改编的。

鲍进昌（1908—1973）　徽剧演员。歙县堨田村人，后居屯溪市。原系渔民，绰号“打渔进”。攻青衣、花旦、以昆腔旦著名，兼演刀马旦。1949年以前，与章思涛等在新阳春、大舞台搭班。他扮相好，会戏很多，拿手戏有《昭君出塞》、《女审》、《水斗》、《断桥》、《醉酒》、《百花赠剑》等。他演的白娘子稳重中露妩媚，文静中显神采，演技简练准确，动作优美；《女审》中秦香莲，唱女〔拨子〕，刚柔相济，声情并茂；《醉酒》中的杨贵妃，骄纵伤感之情，荣华富贵之气，演得恰到好处；《百花赠剑》中的百花公主，既英武傲慢，又一往情深。因此，早年在徽州所属六县观众，无人不知“打渔进”。

1949年以后，他同章思涛在休宁县群乐剧团从艺，不演出时仍打渔务农。1956年调安徽省徽剧团任教师。

万庆时(1908—1979)　目连戏演员。又名万花甲，南陵县太丰乡人。出身农民，虽无文化，但记忆力特强，擅演目连戏小生，扮相俊美，身段潇洒大方，嗓音洪亮清脆，吐字清楚。饰演《白马驮金》一剧中的高劝善，很有特色。他起霸干净利落，上马下马，举手投足，自然精当，舞蹈性强，与马的对话眼神、姿态，十分逼真。当高劝善得知自己是有罪之人，到傅相家请罪时，唱得凄楚、委婉，做得细腻、生动。他经常与任普齐同台演出，均博得观众好评。1956年，参加安徽省文化局举办的《目连救母》鉴定演出，1957年，参加安徽省民间音乐舞蹈汇演，与任普齐演出《老驮少》，荣获演员奖。1960年，参加芜湖地区群众业余文艺汇演，演出《王灵官打火》、《下山》等折子戏，获挖掘传统奖。

郑绍周(1909—1958)　黄梅戏演员。字本昌，艺名郑鸿霞。怀宁县黄墩乡人。出身农家，七岁进私塾。十八岁时背着家庭和塾师，暗从民间艺人卢象舟学唱黄梅调。民国十七年(1928)他再次投奔本县名艺人陈根宝，正式拜师求艺，专攻旦行。他学习勤奋，刻苦练功。民国十九年他随师与知名艺人丁永泉、张小怪等人合作，在潜山、怀宁一带串乡演出，丁唱正旦，郑唱花旦，所到之处，颇受观众欢迎。民国二十四年与丁永泉、柯砚秋、琚光华、丁华卿等人首演于上海，从九亩地到陆家浜一带，颇有声誉，市民和绅商各界赠送锦旗共十八面。在沪前后两年，边演出，边向其他剧种、剧团观摩学习，博采众长，无论在唱功、做派以及化妆、服饰等方面，均有显著的改进和提高。

自沪返皖后，除一度参加本县罐子窑乡班，和潘犹芝、韩家松、王玉昆、何希圃等知己故交合作，在县内演出外，又先后应邀到琚光华、张光友两班社，长期演出于安庆、九江、大通、芜湖等地。1945年，抗日战争胜利后，郑绍周曾在安庆黄金大舞台和群乐剧场演出。

1949年以后，因患肺结核，抱病还乡，怀宁县文化主管部门曾多次为他安排工作，安徽省黄梅戏剧团成立后，也曾邀请他前往该团授艺，均因健康状况不佳，未能实现。其后虽一度勉力受聘于望江、贵池两县黄梅戏剧团，也都为时短暂。在故里养病期间，他还辅导农村业余演出活动，怀宁县的小市、三桥、温桥、黄墩和望江县的金堤等乡，经他亲手扶植的业余剧团有二十多个，其中一部分演员，陆续被选送参加了专业剧团。

郑绍周的才艺表现在多方面，土地改革完成后，他辅导业余剧团，编写过一出现代小戏《大生产》。他的唱腔艺术更是别具特色，将当地方言与声腔融汇一体，形成了韵味浓郁的"怀腔"。受业于他门下的演员很多，黄梅戏著名演员严凤英就是其中之一。四十年代中期，他们在安庆群乐剧场同班演出，郑绍周将其所有的拿手戏，如《游春》、《会春》、《戏牡丹》、《春香闹学》、《送香茶》、《小辞店》等，毫无保留地传授给严凤英。严成名后，一直不忘老师的教诲，1954年，当她得知郑绍周居乡养病，曾汇款相助，以表师生之谊。

蔡天赐(1909—1968)　黄梅戏演员。安庆市蔡家桥人。为蔡姓富户收养的荒郊弃儿，故取名天赐。幼年性格孤僻沉默，唯喜与黄梅戏艺人交往，学唱黄梅戏，有时也偶而登场，扮演丫鬟之类的配角，同行前辈们认为他是个好苗子。事为蔡姓富户察觉，以辱没家风被逐出，于是漂泊在外，拜黄梅戏鼓师金老生为师，加入班社。金原唱小生，倒仓后司鼓，孑然一身，蔡天赐认他为干父，在他的精心传授和指点下，进步很快，不久成为主要演员。他

专攻旦行，常扮演中、青年妇女，维妙维肖。尤擅演苦戏，所演传统小戏《苦媳妇自叹》，沉郁委婉，如泣如诉，观众无不为之动容。他唱工稳健、流畅，略带沙甜音色，别具韵味。在安庆市新舞台、爱仁戏院演出，只要挂出蔡天赐的戏牌，场场客满。同当时负有盛名的潘孝慈、潘泽海，被观众誉为“二潘一蔡”。他一生致力于戏曲艺术事业，终生未娶。后半生收徒授艺，卓有成效，黄梅戏名演员丁翠霞（丁永泉之女），便是他的得意门生，丁的拿手戏《游春》、《蓝桥会》、《小辞店》、《打猪草》及传统本戏《天仙配》，均系他亲授。

抗日战争爆发后，安庆沦陷，蔡从此脱离舞台，在长江南岸八斗湖一座破庙中，剃度为僧，谢绝尘寰。

王宏杰（1909—1972）　庐剧道具设计及制作者。合肥市人。原为纸扎匠，二十六岁入庐剧班社，唱小生。五十年代初期，参加合肥市地方戏实验剧团后，改行舞台工作，负责道具设计、制作和管理。他粗通文字，虽然不善绘制设计图，但只要经过他看过的东西，便能模仿制出逼真的形状，酷似实物。他精工剪纸，又熟谙古典器皿和摆设的款式及纹饰，曾为《打桑》一剧制作精巧美观的桑钩和桑篮，于1954年华东区戏曲观摩演出中，获得好评。他用马粪纸镂刻的宫灯，施以彩绘、髹漆，玲珑剔透；他用纸浆麻筋塑造出的古典式杯、盘、酒樽、香炉、烛台、花瓶器物，设色古朴雅致，且携带方便，经久耐用。为了方便剧团流动演出，他设计制作了可以拆卸收叠的桌椅、箱柜、床和花架、盆景、鹤灯、宫灯等许多大小道具，全省许多剧团都派专人观摩学习。特别是他为现代戏《刘胡兰》制作的刘胡兰塑像，英气勃勃，奕奕传神，为戏剧界同行所赞赏。六十年代初期，剧团演出《白玉楼》，剧中人上场提着一块制作的猪肉，竟致乱真，观众无不为之惊叹。

1958年，安徽省举办戏剧成果展览，展出了他设计制作的许多道具。1960年7月，全国第三次文代会期间，安徽省选送部分戏剧成果，在北京大学红楼图书馆内展出，王宏杰设计制作的床、宫灯、鹤灯等，赢得专家和戏剧界同行们的高度评价。

潘保章（1909—1974）　庐剧演员。肥东县人。民国十五年（1926）拜师王国正、周小蛮子学唱庐剧。民国十六年入费家班，进南京下关，演出于华昌游乐园。后辗转搭班芜湖、南京、当涂、和县等城市，并入四平带折班，兼唱皮簧戏。抗日战争期间，演唱于合肥附近各县乡镇。1951年加入合肥市人民剧社（即合肥市庐剧团前身）。

潘保章应工旦行，他扮相俊美，嗓音宽亮，音色纯正，口齿清楚。《英台自叹》、《鸿雁下书》、《叹鼓楼》等旦脚独脚戏，是他的拿手戏，他唱得凄楚婉转，蕴藉含蓄，以声传情，具有强烈的感染力。观众为褒扬他精彩的演唱，曾三次以银牌相赠。他和王本银、王心海搭档唱《珍珠塔》，从日落唱到翌日清晨，观众通宵鹄立倾听，无人走散。著名女演员李凤英曾师事之。中年，流动至宁、沪各地，吸取了其他剧种身段、做功之所长，丰富了自己的表演。这时他已改应生行，兼唱皮簧，在和县与京剧班唱对台，饰《佘塘关》中杨继业，唱得满宫满调，韵味十足。他演唱须生，嗓音略带沙音，注重行腔吐字，字领腔行，刻意表现人物性格。《清风亭》中张元秀，《赵五娘》中张广才，《北天门》中姜维，《干旱记》中韩三元，无不演得精当生动，各具风采。

王月桂(1911—1978)　庐剧演员。肥西县人。十岁时在伯父带领的戏班中学艺,工生、丑。三十年代中期,在南京入蔡月桂、孙和尚所领的京戏班。曾先后与京剧、庐剧、徽剧搭班,演出于沿江城镇。他学艺勤奋,基本功扎实,博采众长,戏路宽广,曾饰演《乌龙院》宋江,《二堂放子》刘彦昌,突破以唱为主的传统形式,融入京、徽等剧种唱、做、念、打的综合表演,使演出生色不少。他的台步、髯口、水袖都很有功夫,在《下河东》中饰赵匡胤,《狮子楼》中饰武松,扑跌翻打,干净利落。他对化妆也作了改进,使得舞台形象鲜明生动,丰富了庐剧表演艺术,深为观众喜爱和同行们的称许。

1949年以后,在合肥市人民剧社期间,他积极移植现代戏和新编历史戏剧目,建立排练制度,并潜心学习导演。他执导的现代戏《水来了》,曾参加安徽省第一届戏曲观摩演出,获得奖状。合肥市庐剧团建立后,他导演了不少戏。1959年,加入中国共产党。后来患下肢脉管炎,依然带病坚持工作,导演了《唐知县审诰命》,并主演唐成。截肢后,坐在轮椅上,还导演了现代戏《红花曲》。他关心青年演员的成长,无保留的传授身段、唱腔,分析剧中人物的性格和心态,对青年演员表演艺术的提高,起到了一定的作用。他会戏很多,曾参与挖掘传统剧目工作,口述《胡迪骂阎罗》、《白灯记》(与潘保章合作)、《点大麦》等,整理加工后,均经剧团演出,并成为保留剧目。

陈仲美(1912—1976)　皖南花鼓戏演员。宣城县油榨沟人。青少年时替人放牛、帮工,也做过豆腐生意。二十三岁,拜鼓师易万发学艺,工小生,表演以质朴细致见长。拿手戏《珍珠塔》,尤以《见姑》一折,堪称独步,全折均为〔淘腔削板〕,夹以渔鼓道情,诙谐讽喻,唱做俱佳,故农村观众流传着“不洗脸,不梳头,赶去看一场《二回楼》”的赞语。1952年,参加宁国县剧团,担任主要演员。在二十多年的艺术生涯中,塑造了众多的舞台人物形象。如《送瘟神》中的老中医,《女会计》中的老木工及老农等,皆做到了形神兼备。其唱腔和表演在观众中享有较高声誉,被称为“陈派”。同时,他还参与导演工作,《扫花堂》、《打补钉》等小戏,由他协助导演。他被选为芜湖市文联委员,是中国戏剧家协会安徽分会会员。授徒有陈爱香、吴金莲等。

王炳道(1913—1975)　庐剧演员。字新民,寿县人。出身于贫农家庭,幼年随父王家喜学唱倒七戏(庐剧),常于乡村“唱门子”(乞讨)为生,后帮人放牛、打工。二十四岁从艺,入徐进堂义和班,常在寿县曹庵、水家湖、淮南、蚌埠市一带演出。他生旦净丑样样拿得起,被同行们称为倒七戏“状元”。



王炳道学艺较晚,老师戴玉林戏路宽,能戏多,授艺认真,王虚心求教,刻苦钻研,每逢“滚箱”(赶场)唱戏,途中边学边练,一晚能学会一、二出戏,第二天即可登台演出。他经常在开锣前或卸妆后,溜进京剧演出的戏园,学习京剧的表演程式和剧目。他常演出的《查头关》、《武家坡》都是从京剧中学来的。他在唱、做上都很有功夫,如《打烟

灯》中莫大寿唱腔，由〔衰调〕转〔老生调〕，四度转调，自然、流畅；《乌江渡》中饰苏月英，唱腔哀婉，泣诉迭加，催人泪下。他唱的大段连词，口齿清楚，一字不拉，一板不脱，同行们赞许为“水泼不进”。他的表演以娇媚见长，在《游春》一剧中饰赵翠花，拾扇子动作，欲进又退，左顾右盼，羞羞怯怯，眉目传情，活现了少女的心态；《小辞店》中丑脚魏大蒜，他演得风趣诙谐，活脱不俗。其他如《送香茶》、《雪梅观画》、《劝小姑》、《皮氏女三告》等常演剧目，唱做俱佳，所到之处，深受观众欢迎。1948 年，他在蚌埠市游艺场，同泗州戏、梆子戏对台演出，赢得了大量的观众，并在蚌埠和寿县义井，两次得到地方上赠给的银牌。

1950 年，王炳道带领义和班，从蚌埠回到淮南田家庵，组建新生剧团（后改名为淮南市庐剧团）出任团长。1952 年，参加安徽省暑期艺人训练班学习。1957 年，参加寿县庐剧团，1964 年退休。

陈炳炎（1913—1977）　黄梅戏演员。又名陈传宏，怀宁县三桥乡人。民国十五年（1926）拜师学艺，先学打小锣，后在原籍长春班改学唱戏。民国十八年，先后在同乐堂、大四喜、全福堂、新阳春搭班，在屯溪市、歙县、望江及江西省吉安、樟树、上饶等地演唱京剧。直到民国三十五年，才改唱黄梅戏，随戏班在安庆民众剧院（即今皖钟大舞台）演出，并到过怀宁一带。1950 年，他参加了安庆市大观剧场，后转入胜利剧场，与黄梅戏名演员严凤英同台献艺多年。

陈炳炎戏路宽，艺术才能全面，除工文武老生外，兼擅净脚，把京剧中架子花脸的表演艺术，融合于黄梅戏表演之中，刻画剧中人性格，益显得丰满而生动。如《秦香莲》中的包公，《武松打虎》中的武松，《江汉渔歌》中的老艄翁等。他与严凤英同台演出了《梁山伯与祝英台》、《蝴蝶杯》、《江汉渔歌》、《张羽煮海》等，他饰演小生，配合默契，深得观众赞许。1954 年参加华东区戏剧观摩演出大会，他在现代戏《木匠迎亲》中饰木匠，受到好评。1959 至 1970 年，调入安庆市艺术学校任教师，为培养黄梅戏后起之秀，做了大量的细致工作。

马维喜（1913—1981）　黄梅戏演员。回族，艺名马老四，安庆市人。原为码头工人，是黄梅戏的票友，后从柯剑秋学艺，因为生活贫困，半做工半在农村搭班演戏。1950 年，与丁永泉、潘泽海、王少舫等同台演出于安庆市民众剧院。1954 年初，接任剧院团委主委，直至 1956 年初，剧团转为国营，他一直在剧团任职，积极抓剧团业务建设，促进了演出水平的提高。他身材颀长，具有较好的架势、功底，应工净行。饰演《凤凰记》中包公，《罗帕记》中姜雄、《卖花记》中曹昆，均能根据不同人物个性，塑造出鲜明的艺术形象，他表演粗犷，质朴，刚柔相济，形神兼备。《女驸马》中刘文举所唱“朱笔头上一点红”的唱段，就是在他的唱腔基础上整理而成。他略通文墨，熟稔黄梅戏大小传统剧目，精擅勾画脸谱，曾对挖掘黄梅戏戏曲遗产作出贡献。



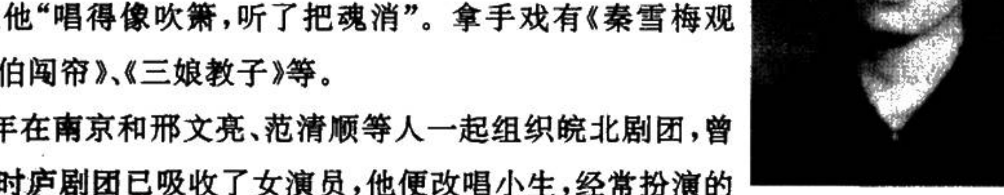
杨旭东(1914—1961)　京剧女演员。山东滕县人。八岁时,因家贫父母送其入班学艺,并随师改姓展,艺名宏生。初学京梆子,后改攻京剧老生,因不堪班主虐待,十七岁时出逃,复原名,浪迹江湖。三十年代起,先后在皖北界首及金寨县大别山区搭班唱戏,同班者有张菊隐、袁小楼、张志斌、吴玉秀等。四十年代改唱老旦,民国三十五年(1946)率张志斌、吴玉秀转赴安庆、合肥、肥西县三河镇演唱。民国三十六年与其夫张志斌留在合肥参加琚家班,直至该班改建为安徽省京剧团,均是当家老旦。



她在艺术上的主要特点为:一、戏路宽。老生戏《刀劈三关》、《骂阎罗》、《马前泼水》、《文昭关》、《哭祖庙》、《击鼓骂曹》、三"斩"一"碰"等,均能胜任;改唱老旦后,全部《钓金龟》、《滑油山》、《望儿楼》、《岳母刺字》、《徐母骂曹》为其常演并受到欢迎的剧目。此外,她还擅演丑行及玩笑戏,如《探亲相骂》、《盗魂铃》、《拾玉镯》、《小放牛》等剧目。二、她的嗓音洪亮、清脆,唱念俱佳。三十年代起,她唱《哭祖庙》,调门高,几十句的大段〔反二簧〕,行腔流畅,一气呵成。《斩经堂》中饰吴母,训斥吴汉时的大段念白,由慢及快,抑扬顿挫有致,口齿干净利落。三、表演洒脱入戏,装什么像什么,生、旦、丑诸行不挡,各俱风采。1949年7月,她原在的新生平剧社公演《九件衣》,她饰演地主婆,凶狠刁辣,激起全场观众义愤,一持枪士兵竟忘乎为戏,直欲向其开枪,其表演之精彩,可见一斑。1956年安徽省第一届戏曲观摩会演,她以拿手戏《钓金龟》和《拾玉镯》(饰刘媒婆)荣获演员二等奖。

1960年底,剧团学员排演《罢宴》,当时,她身患癌症,痛疼难忍,但仍用热水袋敷着痛处,坚持说戏。住院后,还特地赶回排练场观看彩排。

杨定传(1914—1974)　庐剧演员。艺名杨筱琴,含山县老仁村人。自幼从庐剧名艺人王四(宗长)学戏,后来师徒常于南京水西门、上新河、八卦州一带演出,同享盛名,人称"小王四"或"小雪梅"(以演出《秦雪梅观画》备受欢迎而得名)。他先工花旦,其艺术特色是唱腔优美动听,小嗓子清脆、甜润,唱〔寒腔〕别具韵味,为同辈艺人所钦慕,被称为"杨定传寒腔"。他音域宽,音色清纯,主腔多颤音,花腔多装饰音,群众说他"唱得像吹箫,听了把魂消"。拿手戏有《秦雪梅观画》、《梁山伯闯帘》、《三娘教子》等。



1951年在南京和邢文亮、范清顺等人一起组织皖北剧团,曾任团长。是时庐剧团已吸收了女演员,他便改唱小生,经常扮演的角色有《孟丽君》中的皇甫少华,《三请樊梨花》中的薛丁山,在南京、芜湖、裕溪口、巢县等地演出。1954年,到当涂参加倪建华剧团。1956年参加繁昌县庐剧团,担任团委会和艺委

会委员。在挖掘传统戏曲遗产和培养青年学员方面，做出了成绩。1961 年安徽省庐剧团到繁昌演出，名演员丁玉兰专程去拜访他，并向他学习了特有的〔寒腔〕唱法。

于超兰(1915—1968)　淮北梆子戏演员。又名于四，萧县人。自幼投师学艺，攻红脸(大生)兼演须生。十五岁满师登台，二十岁在山东省济宁市，与该省名演员姚月芝、窦朝荣同台演出多年。1948 年在徐淮地区耿聋子剧团搭班演唱。1950 年去江苏丰县与窦广田(工红脸)组班，成立了华山剧团，任副领班，经常在丰县、萧县、徐州等地演出。因其唱做俱佳，技艺不凡，颇受观众欢迎。1954 年华山剧团在萧县改组为萧县梆子戏剧团。



于超兰身材魁梧，扮相英俊潇洒，嗓音浑厚刚劲，演唱时先吐字，后放音，行腔运气，舒展流畅。表演上做戏认真，分寸恰到好处，尤擅帽翅功、髯口功和大段唱功。拿手戏有《火烧桃园》、《反徐州》、《十五贯》、《闯幽州》等。

左银芝(1915—1970)　泗州戏女演员。艺名二英子，又名花膀子。泗县人。八岁随母学艺，十二岁即登台扮演主要角色，扮相俊秀、唱腔优美，演艺动人。应工旦行，且擅反串生脚，在凤阳、五河及沿淮各村镇，享有盛誉。凤阳、临淮地区流传着"二英子不来，戏不开台；二英子一走，躺倒十九；二英子回头一看，又活了一半"的说法，足见其艺术魅力的所在。



1950 年，她以丈夫左运前的戏班为基础，加入凤阳县大众剧团(后改为凤阳县泗州戏剧团)。1956 年调入安徽艺术学校任泗州戏唱腔教师。1958 年调至蚌埠市泗州戏剧院任教。1962 年调回凤阳县泗州戏剧团工作，直至逝世。

左银芝的拿手戏有《皮秀英四告》、《大书观》、《樊梨花点兵》、《秦香莲》等众多剧目。所扮主要角色，唱做俱佳，亲切感人。她是泗州戏老一辈女演员中之佼佼者，生前是中国戏剧家协会安徽分会会员。

邹胜奎(1915—1976)　黄梅戏演员。幼名邹普伢，外号邹大经。望江县石龙山人。出身农家，喜爱黄梅戏，十六岁拜檀凤乔、檀南昌为师，习旦脚，曾搭班在皖南地区及江西省九江、南昌一带演出。1950 年起，先后在安庆市民众剧院、胜利剧院演出。1956 年剧团改为国营后，在安庆市黄梅剧团工作。1960 年调入安庆市黄梅戏学校(现为安徽省黄梅戏学校)任教师。他带病坚持声腔教学，严肃认真，因材施教，工



作卓有成效。他所会剧目甚多，人称“戏篓子”，且戏路宽，既擅老生，又长于青衣、老旦、花脸。能戏有《生死板》中张恩德；《打金枝》中皇帝；《十二寡妇征西》中佘太君；《荞麦记》中王氏；《金鳞记》中包公等。

邹胜奎嗓音沙甜清亮，以唱工见长，拿手戏中的主调唱腔，均能按剧中人的不同性格及感情巧妙运用，真、假嗓音结合，过渡浑然一体，了无痕迹，因此唱腔激扬柔美，控制自如。尤以《荞麦记》中“十月怀胎”和《十二寡妇征西》中“挂红灯”唱段，吞吐擒纵，委婉跌宕，使听者心醉神怡。他的唱腔富于变化，一句唱词，能唱出多种声腔。唱到激越时，往往感觉到唱已很难表达冲动的感情，便用快速的说唱形式来宣泄人物的内心活动。如《生死板》中张孝死后，“走了一个又一个，张家的子孙那有许多”的唱段，他就是以说唱来表现的，而且符合黄梅戏〔火工〕唱腔的下句必须落在宫调式 2 音上的规律。因此为黄梅戏专业剧团所改编沿用。舞台艺术片《杜鹃女》中李氏，《杨门女将》中佘太君的唱腔，就保留了邹胜奎唱腔的韵味和特色。

饶广胜(1916—1961)　　黄梅戏鼓师。乳名毛头，安庆市人。民国十四年(1925)在安庆新舞台学艺，原是京剧司鼓。民国二十七年前后，京、黄合演期间，即为黄梅戏打板鼓。1949 年 7 月与老艺人丁永泉、潘泽海、钱悠远、张云风、刘正庭等共同组成民众剧院(后组建为安庆市黄梅剧团一团)，1950 年又邀请王少舫全家参加，充实演出阵容。他把京剧的鼓点融入黄梅戏，既保持剧种的原有风格，又适应了黄梅戏音乐革新的需要。用京剧的〔水底鱼〕代替黄梅戏的〔四门进〕；将京剧的身段锣鼓取代黄梅戏的传统锣鼓；将〔十三槌半〕改为〔夺头〕；在京、黄合演期间，与王少舫等人将黄梅戏的打击乐伴奏过渡到弦乐伴奏。他的鼓点节奏稳准，娴熟洗练，与演员的身段配合默契，在同行中备受推崇。1956 年随剧团参加安徽省第一届戏曲观摩会演，荣获乐师奖。收徒王文龙、柯贤文等人，均在省、地级剧团成为较有影响的鼓师、乐队指挥。

1952 年至 1956 年，上海唱片社首次将黄梅戏传统小戏《打猪草》、《闹花灯》、《蓝桥会》、《路遇》、《英台描药》及现代戏《柳树井》、《新事新办》等先后录制唱片，均由他司鼓指挥。

项少轩(1916—1975)　　徽剧演员。歙县徽城人。七岁丧父，十二岁投师学艺，攻花旦、青衣，长期从事徽剧的舞台表演艺术。曾在徽州著名的徽班彩庆班、凤舞台、新阳春师从郑四保，得其真传，技艺出众。拿手戏如《百花赠剑》、《昭君和番》、《乾坤镜》、《宇宙锋》等，均不同凡响，素有“徽州梅兰芳”之誉。当时年俸为三百六十元(银元)。他的表演风格细腻、真实，注重人物内心动态的刻画。在《百花赠剑》中饰演江花佑，当发现其弟江六云(化名海俊)误入百花公主寝宫，有杀身之祸时，其同胞眷顾之情，惊慌失措之态，通过眼神、抖袖、台步表现得淋漓尽致。他的唱腔清脆、圆润、响亮，擅演闺门旦一类角色。表演上还运用了徽剧固有的特技，如《失子惊疯》、《活捉三郎》演出时的七孔见彩。

1951年他参加筹建休宁县同乐徽剧团，并在该团担任主演和教师。1954年参加华东区第一届戏曲观摩演出大会，主演《凤凰山》获得专家与同行们的好评。1956年安徽省第一届戏曲观摩演出大会，以《凤凰山》一剧获表演一等奖，著名戏剧家田汉与其合影留念，并题字“技艺精湛”相赠。1959年后，曾在芜湖专区徽剧团、徽州专区徽剧团任教，对徽剧艺术的继承发展卓有贡献。1964年，徽州专区徽剧团撤销后，退职还乡。是中国戏剧家协会安徽分会会员。

徐炳荣(1916—1978)　淮北梆子戏演员。临泉县杨桥区人。幼因家贫，被送到杨桥区西北一座庙里为僧，人以徐和尚称之。民国二十四年(1935)，他不甘心永度青灯古佛的寂寥生活，便只身出走到阜南县刘砦戏班学戏，又到丁老向小窝班“烧二火”(二度学戏)，后又辗转于界首、临泉、河南省确山等地，转益多师，博采众长，几经磨砺，脱颖而出。他的黑脸、红脸戏较为驰名，嗓音高亢、浑厚，运腔自然、流畅，富于表现力。所演拿手戏有《铡美案》、《张奎拱地》、《赵公明下山》、《火焚纪信》、《寇准背靴》等。他的《孙安动本》、《钱塘县》在阜阳地区最受欢迎，每场演出座无虚席。1956年他演的《铡赵王》，在安徽省第一届戏曲观摩演出大会上获三等奖。

阜南县前进剧团，始建于1952年，对于剧团的筹建及建团后的业务开展，他出力最多。当时他任团长，剧团行当不齐，服装道具奇缺，有人编了几句顺口溜说：“纸糊的帽子，苏联花布箱，一盏汽灯，三杆枪。”一副担子便可挑走全部家当。徐炳荣团结艺人，齐心协力，边演出，边集资，并吁请社会各界关注，赢得了当地有关部门的资助，于是兴建了演员宿舍，相继添置了服装、道具及舞台设施，培养了一批青年演员，为剧团业务开展和演出水平的提高做出了贡献。1958年当选为县人大代表。

刘建中(1917—1961)　文艺工作领导者，组织者，戏剧活动家。字典仲，江苏省睢宁县古邳区古月塘乡人。1938年5月参加革命，同年12月加入中国共产党，历任区委书记、县宣传部长、副县长、县委书记、宿州专署文教科长、地委宣传部长、文教部长、文教副专员等职。



他一生热爱戏剧，重视开展戏剧活动，抗日战争时期，曾演过《放下你的鞭子》等街头剧。中华人民共和国成立后，担任宣传、文教方面的领导，工作干练而有才华，尤其对宿州、蚌埠地区戏剧事业的发展，功绩卓著。从五十年代初期的戏改工作，到1956年的首届戏曲会演、1959年的省戏曲调演，在他组织创作下演出的剧目，多次荣获奖励。如《王二英思盼》、《察丕岭》、《华佗》、《孟姜女》、《小菜园》、《樊梨花》、《杨八姐救兄》、《小包公》、《红色三少女》等，成为在省内外常演不衰的保留剧目。张福兰、周凤云、刘元芝等一批优秀演员脱颖而出，载誉剧团。1959年淮北梆子戏、泗州戏、坠子戏等三个剧团同时升格为省剧团，多得力于他抓创作、抓演员素质提高的领导。

他平易近人，善于与演员交朋友，常到剧团里去看演出，关心演员的政治业务及家庭生活，要求演员晚婚，爱护嗓子，要勤学苦练等等。他善于集思广益，采纳合理的建议与要求，认真对待，逐步解决。因此倍受演员尊敬和爱戴，在他辞世后的几年中，剧团一直挂着他的遗像，寄寓哀思。

他爱护人才，重视戏剧队伍艺术素质的培养和提高。在他的支持下，1954 年宿州专区成立了泗州戏实验剧团；1959 年又筹办了专区艺术学校，从建校舍、配备领导及教师直至招生开学，他都亲自过问。该校从全区选收了百余名条件较好的青年，分设梆子戏、泗州戏两个班，文化与业务课同时并重，培养出丁文保、赵玉华、赵士鼎、周贤斌等艺术骨干；宿县京剧团学员李炳淑，在他的支持下送专区京剧团、上海戏剧学校学习后，成为著名演员。编剧宁宗宪，被错划右派后，在他的关注下，得以留在原单位继续进行创作。

他重视创作，并亲自参与创作，凡召开创作会议，制定创作规划，介绍素材，讨论剧本，直到看彩排，看演出，他都亲临现场，与作者商讨，提出中肯的修改意见。有时到县里搞中心工作，带着作者深入生活，坐在汽车上还倾听剧本创作的汇报。1960 年困难时期，他想方设法对创作人员给予生活上的照顾。电影剧本《皖东烽火》作者王允诚，在地区修改剧本，县委因其有一般历史问题，请求调回，他说："县委书记能写出这个剧本，我就叫他回去。"该剧本后来发表于《电影创作》。王允诚和张骏祥合写的另一个剧本《大河上下》(上、下集)确定由赵丹、张瑞芳、陈述主演，后因故停拍。

为培养剧作者队伍，反映本地区的创作题材，他广交省内外专家名人，同张骏祥、菡子、陈登科、鲁彦周、黄祖谟、汤晓丹、林朴桦、吴晓邦、任桂林、苏羽平、完艺舟等都有很深的友谊。天马、海燕、长春、安徽电影制片厂拍摄了淮北地区题材的《暑假的礼物》、《柳湖新颂》、《卧龙湖》、《三八河边》等影片。

王少襄(1917—1978)　戏改工作者，编剧。笔名王尚湘，北京市人。早年毕业于东吴大学法律系。曾在芜湖市当过律师。1949 年以后，历任芜湖市戏曲改革协会主席，市文联戏剧部长，市文教局艺术股长等职。



他嗜爱戏曲、曲艺，有表演才能。芜湖市解放初期，他毅然放弃律师职务，身着长衫摆开了曲艺摊子，开讲全本《水浒》，每于正本评书前，加说一段时事新闻，宣传国内外形势和政府的各项方针政策、中心任务。不久，参加了革命工作，在戏曲剧团的民主改革运动中，他坚决执行政策，主持正义，积极支持艺人声讨封建把头的说理斗争。1953 年，担任市戏改协会主席后，认真贯彻"双百"方针，推动戏改工作。芜湖市东路倒七戏(庐剧)的演唱，向无音乐伴奏，只有简单的锣鼓点，单调、喧嚣而原始，他深入调查研究，与老艺人合作，进行了辛勤的尝试，建立了有弦乐、弹拨乐、打击乐的乐队，使演唱耳目一新。

王少襄除了行政工作外，还积极从事创作活动，编演了快板《老鼠借粮》、《一个美国少爷兵的自叹》及相声《吐痰》，寓意深刻，表演诙谐、风趣，深受欢迎。他和张华等人合作整理了传统剧目《乌金记》；和张智创作了《渔樵会》及独幕话剧《红凤争鸣》。《乌金记》参加了1956年安徽省首届戏曲会演，并于次年晋京演出；《渔》剧也在省首届戏曲会演中演出；《红凤争鸣》由安徽人民出版社出版。此外，他还参加过芜湖市庐剧团《唐明皇游月宫》的演出，扮演的唐明皇十分洒脱、自然。1957年患病耳聋，仍致力于创作和辅导业余演出活动。

魏广云(1918—1976)　泗州戏演员。山东省铜山县(即今江苏省徐州市)人。工大生(即须生)行当。十四岁入泗州戏班学艺，拜师赵洪标，因其天资钝拙，常受师傅训斥，十六岁被逐出，他便跟另一戏班做杂役，偷偷学戏。他刻苦勤奋，起五更，睡半夜，走也学，坐也学，有时困乏了把头伸进冷水里浸一下，等清醒了再学，几乎达到了废寝忘餐的境地，终于学有所成，开辟了自己的艺术天地。



魏广云唱腔洪亮、刚劲而富有韵味，他一口气连唱百余句，字正腔圆，音色醇正，喷口好，咏唱控制自如，嗓子从不嘶哑，观众称他是“唱不垮的金嗓子”。能戏甚多，如《三击掌》、《辕门斩子》、《屈原》、《大上寿》、《红云崖》、《三踐寒桥》、《杨立贝》等。他饰演的杨立贝，认真揣摩人物性格，致力揭示人物心态，一招一式，一句台词，一句唱腔，反复练习、推敲，务求准确生动，故演出十分成功。他声情并茂的大段唱词，常使观众热泪盈眶。他在回答记者采访时说：“我和杨立贝有过相似的悲惨遭遇，我妻子也是一个好演员，因不堪恶霸的强奸凌辱，投塘自杀了。”“长街跪诉家史”一场，大段的〔悲调〕咏唱，凄楚、激愤，观者无不动容。

从五十年代初期起，他就一直是蚌埠市泗州戏剧团的主要演员。但他朴实谦逊，善与人相处，常常带病坚持工作，并培育了鹿世彬等一批剧团艺术骨干。



杜凤山(1918—1977)　庐剧编导。山东省济南市人。自幼从艺，学唱京剧，他思维敏锐，戏路很宽，表演上以生行为主，兼擅净丑末等行当。唱做念打精湛，且善操琴、司鼓、吹奏，是艺术上的多面手，有“一人独揽文武场，单身扮活满台戏”的誉称。他于1953年从寿县京剧团调任皖西庐剧团导演，二十多年中，为剧团导演了近百个大中小剧目，其中《杨金花夺印》，于1956年安徽省第一届戏曲观摩演出中获导演奖。以后，剧团创作演出的获奖剧目，如《程红梅》、《姊妹家》、《斗龙岗》等，他均参与编导。还为剧团培养了许多演员，其中不少是造诣较高，为群众所喜爱的主要演员，或成为技术熟练的打鼓佬。1957年被错划右派后，还直接参与了编导

工作，连续排演了十九本《狸猫换太子》，卖座率持续上升，盛演不衰。

王相田(1920—1950)　淮北花鼓戏演员。艺名小兰子，山东省金乡县人。幼年拜张纪德为师，学唱花鼓戏，是北路花鼓戏的名艺人。多活动于山东省金乡、鱼台、单县、巨野、滕县、济宁及江苏省徐州、丰县、沛县、铜山等城市乡村。民国三十七年(1948)到宿州，与马敬君、张光等同台献艺，受到各界人士的欢迎。当地国民党驻军某师长，专邀他到师部演唱老八本中的《东回》(《薛仁贵征东》)、《西回》(《薛平贵征西》)并给予厚奖。后在蚌埠、怀远等地演出，颇有影响。1950年自蚌埠返回济南，时山东地区瘟疫流行，全班十三人病死十一，王相田亦病殁。

徐卓(1921—1971)　戏曲编剧。原名延钝，六安县徐集人。民国三十五年(1946)卒业于安徽大学美术系国画专业。历任中学教员。1949年3月任小学校长，后担任六安专区文化馆文艺股长，专区文教科剧目创作员等职。1952年，他与邓子坚、陈玉楼合作将电影《武训与宋景诗》改编为《黑旗军》，由六安地区京剧团上演。1953年，与刘琪、辛人合作整理庐剧《借罗衣》，曾获省及华东地区戏曲会演演出一等奖，并收入《中国地方戏曲集成·安徽省卷》。1957年4月，该剧曾演出于北京怀仁堂，招待党和国家领导人。1954年，他创作的以反映农村合作化为题材的庐剧《一家人》，参加六安专区及省业余会演，获优秀节目奖，并先后在《小剧本》(中国戏剧家协会主编)、《中国青年》、《安徽文艺》等省内外多家报刊上发表。该剧曾为越南翻译演出。1955年整理庐剧传统剧目《杨金花夺印》，由皖西庐剧团演出，并由省人民出版社出版发行。该剧已成为经常上演的保留剧目。



“文化大革命”中，徐卓横遭迫害，被开除公职，送回原籍，在极其艰苦的环境下，仍然坚持创作，写下了电影文学剧本《草原上的雄鹰》和大量诗作。

1979年4月，徐卓的冤案得到昭雪，并对他生前的艺术贡献，给予了肯定和公正的评价。

陈廷榜(1922—1978)　庐剧演员、导演。肥东县白龙镇人。幼读私塾，二十四岁时，拜庐剧艺人费业发为师，先习旦行，后改唱小生。他习艺刻苦用功，常于月下练习身段、台步及基本功，技艺日益长进，不久登台演唱，主演《侯美容降香》，引人瞩目。1948年前后，在含山、定远、肥东及合肥一带演出。1950年以后，进入省庐剧团，在频繁的演唱中，塑造了许多生动的舞台形象。他以闺门旦见长，拿手戏有《孟丽君》、《郑小姣》、《白玉楼》、《麻疯女》及小生戏《评雪辨踪》等。他演戏严肃认真，善于博采众长，曾自费求艺，向一些有成就的京剧演员如张福通等学习武功身段，因此文武兼俱，戏路较宽。他的表演含蓄，持重，感情内涵，唱做并重，善饰悲剧人物，他塑造的郑小姣性格鲜明，亲切感人。

1956年，他改习导演，同年赴北京中国评剧院，向名导演胡沙学习导演知识，颇有收获。在导演手法上，他不囿于传统程式，立异标新，强调独创性，并吸收话剧、电影现实主义的表现方法，要求全台“一棵菜”，无论主角、配角都应体现剧情，刻画人物。由他导演的《双丝带》、《海瑞背纤》、《桃花扇》、《半把剪刀》等剧，均获好评。《双丝带》曾荣获1965年安徽省戏曲会演一等奖。他还口述和整理了庐剧传统优秀剧目，如《陈杏元和番》、《白玉楼》、《白灯记》、《白玉带》等戏。

王士英(1923—1977)　舞台美术设计。笔名石因，颍上县下园乡人。中国美术家协会安徽分会会员，中国民主同盟盟员。1948年毕业于安徽学院艺术科，从事美术创作，1954年4月调安徽省黄梅戏剧团工作。先后担任过《天仙配》、《告粮官》、《王金凤》、《红楼梦》、《罗帕记》、《红色宣传员》、《刘三姐》、《江姐》等剧的舞台美术设计。《告粮官》、《王金凤》曾分别获得安徽省首届戏曲观摩演出大会舞台美术一等奖和二等奖。《天仙配》获1954年华东区戏曲会演舞台美术一等奖。



他重视舞台美术与戏曲写意表演风格的谐调统一，忌用或少用实景。在《天仙配》的舞台美术设计中，他用硕大的槐树树枝软景悬挂于舞台前沿上方，在似与不似之间，赋予观众以想象的空间，不仅开阔了视野，美化了舞台，且有利于演员表演。槐树枝叶由《路遇》一场的翠绿，到《分别》一场的枯黄，既表明了时令的转换，也寓示着幸福憧憬的破灭，有助于剧中人物在特定环境中复杂心态的充分展现。在《红楼梦》的舞台美术设计中，他以雕梁画栋的古典建筑框架贯穿全剧，来表现各场环境带有大观园的共性，又采用变换帷幕色彩和变换悬挂方式及增减若干附属装置，来突出不同场次环境的个性。简洁典雅、美观大方，且易装卸，易运输，便于剧团流动演出。他的设计，赢得专家和同行们的好评，全省曾有数十个剧团的舞台美术工作者，先后至省黄梅剧团参观、借鉴。

王士英在搞好舞台美术设计的同时，还孜孜不倦的挥毫作画，他创作的国画《老农》，曾在全省美术展览中获创作奖，油画《严凤英》获省青年美术展览三等奖，连环画《只身炸虎穴》和年画《为了和平》，均由安徽人民出版社出版发行。他与王石岑合作绘制的《春耕图》，曾在《安徽画报》上发表。

关仲翔(1923—1981)　淮北梆子戏演员。艺名关大保，临泉县范集人。十二岁入界首县公议班社学艺，十五岁再入阜阳县丁家窝班，拜师曲振海、范麻黑，专攻红脸，边学习边登台演出。出师不久即“挑大梁”，饰演主角，他以出色的表演，赢得了观众的喜爱。他在继承豫剧及沙河调的传统演唱基础上，吸收了京剧、河北梆子的表演程式和念白，逐步形成了被称为“关派”的表演艺术风格。他善于从剖析人物性格出发，刻画细致入微，挥洒自如；他的唱腔特点是先吐字，后放音，行腔运气，舒展流畅，苍劲浑厚，清晰圆润。并擅长演



唱做并重、有大段道白的重头戏，如《火烧纪信》、《蝴蝶杯》、《伐苏秦》等，他是沙河调有代表性的著名演员。

1949年以后，关仲翔参加了阜阳地区梆子戏剧团。1954年饰演《偷蔓菁》中的秀才，获华东区首届戏曲观摩演出大会表演二等奖；1956年饰演《范进中举》中的范进，获安徽省首届戏曲会演表演一等奖。六十年代，他悉心探索现代戏的表演方法，在《双赶车》中的赶车表演，便是他创造的一种新的表演程式。他还主演过《八一风暴》、《兵临城下》等剧，逼真的塑造了现代人物的艺术形象。1956年，他参加了中国共产党，被中国戏剧家协会接纳为会员，并被推选为省剧协理事。晚年，他身患癌症，仍致力于传统剧目、音乐唱腔的挖掘与改革工作。1981年随剧团赴颍上县演出，在当地群众的一再要求下，奋然登台，连演十二场《蝴蝶杯》，终因过分劳累，病情恶化，于同年11月26日逝世。

沈执(1924—1978)　　戏曲音乐作曲。原名沈宝镛，江苏省苏州市人。民国三十一年(1942)考进上海市国立音乐学院声乐系，后弃学就业，民国三十五年肄业于南京音乐学院声乐系。1949年秋，入中央戏剧学院华东分院歌舞剧表演系。毕业后分配到安徽，任合肥地方戏实验剧场(后改组为安徽省庐剧团)音乐干事，其间曾调省文化局音乐工作组工作两年。

沈执从事庐剧音乐艺术活动期间，虚心向老艺人学习唱腔，并收集记录了大量曲谱。他潜心研究庐剧声腔的艺术特色，探索其发展道路，吸取其他剧种音乐的特长，融汇歌剧音乐的抒情性，从剧本的规定情景出发，着力刻画人物性格和内在情感，创作出各具特色的唱腔和配器，构思完整，格调清新。《白蛇传·断桥》的委婉、惆怅；《休丁香·叹十里》(与丁玉兰合作)的哀怨、悱恻；《桃花搭渡》的活泼、欢快，都具有强烈的艺术感染力。他与张嘉明合作设计的现代戏《罗汉钱》唱腔，以〔二凉〕糅合〔采茶调〕，创编出〔二采调〕，突破了传统唱腔纡慢、低沉的格调。此外，他在《评雪辨踪》、《荣军锄奸记》的编曲中，均作了不囿于传统唱腔的开创性的尝试。

1956年，安徽省首届戏曲会演，他谱曲的现代戏《李华英》获音乐设计一等奖。1957年与时白林、张嘉明等编写出版了《庐剧音乐》，同时为整理改编剧目《卖花记》编曲(剧本由上海文化出版社出版)。同年，调安徽省徽剧团研究室工作。积极挖掘抢救传统艺术遗产，收集、记录了大量的音乐唱腔资料，在编集、刊印《徽剧音乐资料汇编》(九集)的劳动中，倾注了他的心血。他参与徽剧传统剧目《齐王点马》、《拿虎》、《水淹七军》、《磨房会》的唱腔整理和设计，曲谱附于剧本后，由安徽人民出版社出版。他锐意创新、力求突破，在现代戏《草原英雄小姐妹》、传统戏《贵妃醉酒》、《出猎回书》、《醉卧长安》、《白蛇传》等剧目中，既保留了〔青阳腔〕、〔吹腔〕、〔拨子〕等徽剧主要声腔的艺术特色，又有所改动和修饰，使之更符合

剧情需要，优美动听。

沈执为人热情谦和，在省庐剧团工作期间，经常关注演员们音乐素养的增强和演员水平的提高，曾认真辅导孙邦栋、鲍志远、王鹏飞、董思昭等学习乐理和音韵学，并且手把手的向青年司鼓任昌发传授五线谱与和声学知识。

金凤楼(1925—1969)　京剧女演员。原名丁凤文，出生于江苏省泰州市盐商家庭。父母早丧，八岁时，由其兄送往武汉王鸿寿科班学艺，先攻武生，后改习文武须生及小生。民国二十九年(1940)正式登台，先后在江苏、河南、安徽等地中小城市演出。抗日战争后期，曾参加柳发青所组建的全福大京班，在无为县抗日民主根据地为军民演出，深受欢迎。

金凤楼嗓音醇厚、清亮，音色很美，她做戏认真，表演细腻，对各类不同人物的性格、举止、感情，把握准确，表演恰到好处。拿手戏有《徐策跑城》、《扫松下书》、《追韩信》、《失空斩》、《四进士》等。她曾在上海市以二路老生为周信芳垫戏，并虚心向老一辈表演艺术家学习。

1950年以后，金凤楼在庐江县京剧团任团长，并当选为县人大代表。她热爱戏曲事业，生活简朴，曾主动请求当地文化主管部门降低其工资提成。后调至六安地区担任艺术学校京剧教师。

陈华轩(1925—1970)　黄梅戏演员。怀宁县小市港人。幼年读过几年私塾，略通文墨，十几岁时跟老艺人查文艳等学唱黄梅戏。民国三十五年(1946)被征到国民党怀(宁)太(湖)师管区当兵，并参加所属剧团，正式登台演唱，不久，回乡搭张光友戏班演唱。1949年以后，与查方淼等组织业余黄梅戏剧团，配合形势及中心工作，开展宣传活动，常在当地万年台演出。1950年到安庆市，先后在大观剧场、胜利剧场和桂月娥、严凤英搭班演出。1955年，配合岳西县组建黄梅剧团，任导演。1957年调安庆地区黄梅戏剧团工作。后转入安庆市艺术学校任教师。在从事艺术教育工作中，尽心尽力，经常带病坚持教学。

陈华轩基本功扎实，身段灵活规范，唱腔浑厚洪亮，以须生应工，擅用口面技巧和眼神表现人物的感情活动，对京剧著名表演艺术家梅兰芳、周信芳的表演艺术著作，悉心钻研。拜王剑峰为挎刀师傅，在表演上有所突破和创新，如演《乌金记》的吴天寿和《胭脂褶》中周百万这两个人物时，就吸收了"麒派"表演艺术，演得老练持重、有胆有识，念白刚劲、清晰，有鲜明的节奏感。他扮演《双合镜》中的家院，也恰当的融合了京剧《南天门》中家院的表演程式，有其独到之处。

李虎臣(1925—1971)　京剧演员。原名李中寅，祖籍怀远县，出生于蚌埠市。家道殷厚，自幼喜爱京戏，中学时代，就常向前辈票友，虚心求教，后执意辍学从艺，加入了奎社。民国三十一年(1942)首次参加义演《追韩信》，为票界所赞赏。民国三十五年经人引荐去上海，拜会周信芳，受到指点。此后他博采众长，先后向在蚌埠演出的奚啸伯、纪玉良、李宗义、高盛麟、陈鹤峰等名演员学习，演技日趋成熟。



1949年以后，李虎臣在五河县“下海”演出，从此走上了专业道路，先后在蚌埠、五河、怀远搭班演出。1950年在蚌埠市演出时，曾组织全市票界为救济受水灾的灾民，作捐献义演。1951年又为捐献鲁迅号飞机，支持抗美援朝而参加义演。1957年自编、自导、自演连台本戏《济公传》，场场客满，轰动一时，扭转了剧团经营不振的局面。继而又随团北上，沿津浦路抵德州，再转折南下，在滁县、南京、扬州、泰州等城市演出，他充分发挥了骨干作用和多行当的才能，所饰演的关公、包公、济公等角色，无不各具特色。有时在一台戏中，一赶三角，如在《三国志》中的前鲁肃、中孔明、后关羽，被同行们誉为“三公”演员。1958年，他主动将多年积蓄，价值万余元的私有戏装、盔靴，全部交为剧团公有。

1961年，经蚌埠市文化局选送到安徽省艺术学院编导班深造，拜红生李吉来（小三麻子）为师，深受乃师器重。回团后，除正常演出外，还经常深入农村、乡镇流动演出。直至1966年之前，他还自导自演了不少现代戏，如《白毛女》、《八一风暴》、《自有后来人》、《沙家浜》、《平型关》等。由于他政治思想进步、艺术上卓有成就，广受群众爱戴，被选为蚌埠市一、二、三届人民代表和政协委员。“文化大革命”中，他遭到残酷迫害，于1971年12月10日逝世。

江枫（1927—1966）　戏剧活动家。原名邓泽清，浙江省长兴县人。1945年参加革命，1949年随军南下至合肥后，长期担任戏剧事业的领导工作，曾主持组建了合肥市青年文工团，皖北实验文工团，安徽省文艺工作团和安徽省话剧团，并担任上述各剧团团长。曾培养了大批艺术人材和基层领导骨干，输送给各有关单位。1954年后，调任省文化局艺术处副处长、处长和副局长，分管艺术和创作，同时兼任中国戏剧家协会安徽分会秘书长。



江枫一贯重视戏剧队伍建设，注意提高创作人员的政治和文化素质，在任皖北实验文工团团长期间，亲率全团人员，深入大江南北，淮河两岸，投入生产救灾和治淮、土改工作，并大力提倡全团人员采风和向民间艺术学习活动。1952年他带领全团人员参加安徽省暑期艺人训练班，倡导向传统戏曲学习。1956年后，他虽长期患失眠症，仍然坚持工作，先后组织并参加领导了省第一、二届戏曲会演、现代戏曲会演、华东区话剧和京剧现代戏会演，组织并领导汇报演出团，赴北京、上海汇报演出。1960年任文化局副局长和中国剧协安徽分会秘书长期间，组织演员五十多人赴四川省学习川剧表演艺术。1962年他主持举办古典诗词和历史专题讲座，聘请专家、教授讲授，提高省直和合肥市戏曲创作人员的文化素质和文学修

养。在这一系列的艺术活动中，他付出了大量的心血和汗水，对发展安徽的戏剧创作，对演员的艺术实践和提高，特别是对五十年代戏剧创作及传统剧目的整理改编，作出了不可磨灭的贡献。

江枫在领导戏剧工作中，密切注视戏剧界的动向和研究戏剧理论方面的问题，曾撰写过有关评论三十多篇，近二十万字。文章多从实际感受出发，生动翔实，见解精辟，针对性强。例如他曾在《从百花齐放谈剧目的多样化》一文中呼吁，要“尊重作家、艺术家的不同风格和流派，确保作家有个人创造和爱好的广阔天地，让剧作家选择最熟悉、最理解和自认为最有意义的题材，采用擅长的形式、体裁创作，无须为作者划框框、定调调，束缚作者的手脚。”（见《江淮评论》1962 年第一期）这篇有胆有识、意见中肯的论文，对当时的戏剧创作，产生过积极影响和推动作用。他写的剧评，有分析，有研究，有合理的建议，也有善意的批评，如发表在《安徽日报》上的《论〈十五贯〉的三个演员表演》（1956 年 6 月 2 日）、《评豫剧〈红色三少女〉》（1958 年 11 月 30 日）和《谈黄梅戏〈女驸马〉》（1959 年 7 月 8 日）等，对戏剧创作质量和表演水平的提高有所裨益。

江枫还具有编、导、演多方面的才能，他曾和创作人员一道深入生活，一道写戏、排戏、演戏，他饰演过《白毛女》中的黄世仁；导演过《兄妹开荒》、《十二把镰刀》；编写过《精打细算》、《四姐妹拜寿》等十多个小戏，并参加黄梅戏《春暖花开》和京剧《大别山上》的创作工作，与《大别山上》剧组的编导和演员深入山区，收集素材，体验生活并参加构思。该剧曾改名《丹枫岭》参加华东京剧现代戏会演。1980 年复用原剧名收入向建国三十周年献礼的《安徽戏剧选》。

1966 年“文化大革命”开始，他即受到严重的诬蔑和围攻，1968 年 8 月 16 日，被迫害致死。1978 年 7 月平反昭雪，恢复了名誉。

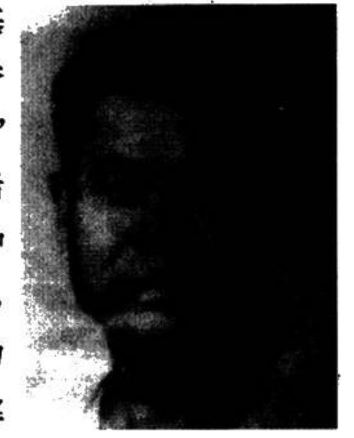
吴波（1927—1978）　编剧。原名吴树莳，歙县南乡北岸人。出身于农民家庭，幼聪慧好学，民国三十五年（1946）考入南京金陵大学，后转入安徽学院，读土木工程系，又改学经济专业。曾受当时在校的中共地下党员同学影响，于 1948 年加入党的外围组织新民主主义学会，学习马列主义理论及进步书刊，并于 1949 年春秘密参加中国新民主主义青年团。芜湖市解放后，参加团市委工作。1950 年，调中共芜湖市委任通迅、宣传干事兼《皖南日报》记者。1953 年加入中国共产党，并历任《芜湖大众报》、《芜湖日报》社组长、编辑部副主任、副主编等职。1957 年底，他被错划为右派，1958 年被开除党籍，撤销职务，下放劳动。1962 年 3 月吴波摘掉右派帽子，调芜湖市文化局剧目创作研究室任专业编剧，他整理改编了传统剧目和现代戏《祭江》、《丑荣归》、《琼花》、《向阳花》等近十个。又为地方稀有剧种梨簧戏创作了《送嫁》、《祭红菱》、《山里红》（后



改名《梨花坞》，与李麒骥、刘伯璜合作），由芜湖市梨簧剧团演出。其中《送嫁》曾参加1963年安徽省现代戏调演，获得专家和观众好评。该剧由安徽人民出版社《演唱》期刊（第四期）及《安徽群众文化》同时发表。他还参与过大型现代戏《青春的光辉》（越剧）的最后一稿的编写工作。

"文化大革命"期间，吴波遭受迫害，1969年5月，全家下放广德县山区劳动。1972年，调回芜湖专区文化局剧目创作室，曾与李麒骥、王福根合作，创作了大型现代戏《金籽河》，由芜湖专区歌舞团排练演出，并参加了全省会演。1973年4月，吴波因患脑血栓而致瘫痪，1978年2月逝世，翌年1月，中共芜湖地委对他生前错划右派的遗案，彻底改正，恢复党籍。

刘云山（1927—1982）　曲剧琴师。又名刘成，艺名七岁红。河南省新蔡县城关镇人。民国二十三年（1934）随父学艺，曾先后参加临泉县大众曲剧团，界首县三义剧社操琴。1951年参加界首新生曲剧团拉主弦大弦（坠琴）。他基本功扎实，七岁登台献艺，演奏技法娴熟，观众惊叹不已，被誉为七岁红。他奏出的琴音清醇悦耳，韵律和谐，一曲"大起板"抑扬婉转，迂回跌宕，使观众心旷神怡。他弓法稳健，指法灵活多变，腕力刚柔相济，擅于根据剧情和人物感情需要，奏出各种不同的音色，配合演员演唱，增强其艺术表现力。他的独弦操，一根弦可伴奏全场戏，并能模拟各种声腔、曲调和锣鼓经。他为曲剧著名演员郭立仙、蒋华池等操琴三十多年，托腔包调，丝丝入扣，为美化演员唱腔起到了烘云托月的作用。他还为曲剧音乐唱腔、伴奏的改革创新和发展，做了许多工作。



刘云山是中国音乐家协会安徽分会会员，阜阳地区音协理事，政协委员。1954年参加华东区首届戏曲观摩演出大会，荣获乐师奖。1956年获安徽省第一届戏曲会演音乐二等奖。

王鲁明（1928—1974）　黄梅戏演员。字水州，号周和，太湖县徐桥镇人。幼入徐桥明德小学读书，后就读于叶家新屋私塾。曾在太湖城关汪可顺药店学徒。民国三十二年（1943）四月，入望江县国民党泊湖水警大队梁金奎京剧团科班学艺。民国三十四年九月参加安庆市国章京剧团，民国三十六年六月在怀宁县大四喜幕班学艺，其后在徐桥镇正大商行经商。1949年参加革命工作后，历任团支部书记、徐桥镇工商联主任委员、县人民代表、徐桥镇新华业余黄梅戏剧团团长、太湖县工农剧团（太湖县黄梅戏剧团前身）团长、演员兼导演。1957年10月调安庆专区黄梅戏剧团作演员、导演。

王鲁明在京剧班社学艺时，习文武老生，近五年时间的刻苦锻炼，谙熟京、徽的唱腔和表演上的程式动作，各个行当兼通，为改唱黄梅戏打下了坚实的基础。在太湖县剧团任职

期间，他排演和参加主演的黄梅戏传统剧目和移植剧目有《荞麦记》、《秦香莲》、《天仙配》、《合同记》、《十五贯》、《卖油郎独占花魁》、《武松与潘金莲》等，在太湖、宿松、望江、潜山及湖北省黄梅、英山等县，很受欢迎。在他主持县工农剧团的七年里，排演了大量现代戏，如《刘胡兰》、《柳树井》、《捉妖记》、《红霞》、《红色的种子》、《三月三》、《夺印》、《巨流》等剧目，塑造了众多正反面人物的艺术形象。1956 年 7 月，县工农剧团排演该县创作的《巨流》，他饰演剧中人叶大爹，参加安徽省首届戏曲观摩演出，荣获演员一等奖和金质奖章、奖金。1958 年参加拍摄影片《女驸马》，饰冯员外。

严凤英(1930—1968)　黄梅戏女演员。乳名鸿六，桐城县罗岭乡人，出生于安庆市。抗日战争爆发，其父偕家人迁回原籍。幼年间常在田野劳动，学会很多山歌民谣，十二岁背着家人拜严云高为师，学唱黄梅戏；十五岁参加业余演出，为族规所不容，乃离家出走，正式搭班。她天资颖慧，勤奋好学，初演传统小戏，饰少女、丫鬟一类角色，未几，即以艺名凤英蜚声桐城、怀宁各乡镇。民国三十五年(1946)以演《游春》、《小辞店》饮誉安庆，经常“赶包”来满足观众要求。她却因盛名而罹祸，为摆脱恶势力迫害，避走南京，结识艺友，学习京剧和歌舞。1951 年 3 月，回安庆重返舞台。1952 年 7 月，参加安徽省暑期艺人训练班学习，她对于艺人在旧社会所受的苦难，以及在新社会里职业与人格均受到尊重而感受深切，从此她如饥似渴、孜孜不倦的投入学习和艺术实践。1952 年 11 月，在上海市主演《柳树井》、《蓝桥会》、《打猪草》，感情真挚，唱做传神，演出获得很大成功，观者无不盛赞其卓越的艺术才能。1953 年 4 月，调入安徽省黄梅戏剧团。1954 年，在华东区戏曲观摩演出大会上，她在《天仙配》、《打猪草》、《砂子岗》三剧中塑造了三个性格各异的女性形象，以其出色的表演，荣获演员一等奖。自 1953 年至 1966 年，十三年间，她陆续主演了《夫妻观灯》、《春香传》、《打金枝》、《碧玉簪》、《女驸马》《刘三姐》、《牛郎织女》、《红色宣传员》、《党的女儿》、《江姐》、《白毛女》等近五十个大小剧目，塑造了众多真实生动的艺术形象，成为黄梅戏的艺术珍品。其中《天仙配》、《夫妻观灯》、《女驸马》、《牛郎织女》先后摄制成影片；《天仙配》获文化部优秀影片奖，严凤英获金质奖章。



十三年间，她跟随省黄梅剧团频繁演出于合肥、上海、天津、北京、南京、武汉、广州、济南、福州、厦门等各大城市，并为抗美援朝归国部队、沿海边防部队、广大的工厂、矿山和农村，以及党和国家领导人演出，还为外国贵宾及来访的外国艺术表演团体演出，所到之处，无不受到热烈的欢迎。

严凤英是黄梅戏演员中学艺于旧社会、成熟于新社会的杰出代表，她在表演艺术上的成就，不仅为个人争得了荣誉，且为黄梅戏艺术扩大海内外的影响，为满足广大观众的文

艺需求，为繁荣和促进安徽省的戏曲事业，作出了积极的贡献。她的表演细腻、生动，真实感人，寓艺术光彩于质朴自然之中，如重视角色的创造，从人物性格出发，从生活感受出发，在表演中力求全身心的投入，做到气质神态，肖若其人。每演《天仙配》后，久久浸沉于剧中人生离死别的情绪之中，至卸妆时泪痕犹存。严凤英的嗓音亮丽沙甜，韵味浓冽，其唱腔魅力不仅源于天赋，也源于她师承传统唱法，博采众多老艺人之长，融汇提炼，自成一家，赢得'有灵气'之称誉。她一生谦恭好学，广结众多剧种的前辈表演艺术家、著名演员，潜心问艺，转益多师，曾吸收京、昆的表演技艺，变化运用，得心应手；并学唱评剧、越剧、京剧、评弹等声腔，用于借鉴和丰富自己的演唱技巧。早年她即以山歌、民谣的旋律融入黄梅戏声腔之中，将男〔平词〕、〔迈腔〕糅合于女〔平词〕、〔迈腔〕之中，发展成为〔平词导板〕。中华人民共和国成立后，她热情支持剧团的音乐改革和创新，经常提出建议并带头试唱，在实践中以润腔手法，使之臻于完美，许多新唱段因此而得以广泛流传。

严凤英自1959年起，先后被当选为全国政协委员、全国妇联委员、中国文联委员、中国戏剧家协会理事。还被评为全国三八红旗手。1960年加入中国共产党，曾任安徽省黄梅戏剧团副团长。"文化大革命"中，她受到残酷的迫害，于1968年4月8日饮恨辞世，年仅三十八岁。1978年5月23日，中共安徽省委为她平反昭雪。

吴来保(1930—1979)　黄梅戏演员。铜陵市和悦州人。十三岁拜师汪昌明，攻丑脚，十七岁倒仓，转拜饶广胜为师，学司鼓，二十岁时嗓音恢复，继续唱戏。他的演唱质朴幽默，吐字清楚，唱腔圆润，不仅擅长说白，唱工亦能博采众长，溶冶创新。拿手戏有《钓蛤蟆》、《犟地保》、《金玉奴》、《美奴传》等。



《钓蛤蟆》是一出饶有风趣的传统小戏，其中数蛤蟆，是具有较大难度的绕口令，全靠嘴皮子功夫，他由慢到快，连数四十只蛤蟆，节奏鲜明适度，吐字亮脆清晰，有声有色，一气呵成。《犟地保》是作者根据他的表演特点而写的，在大段说白中抑扬顿挫，铿锵有力，冷隽幽默。他熟悉黄梅戏各类唱腔，又对皖南一带流行的民歌多所掌握，故在许多戏中，他自谱自唱，声腔丰富而有所创新。如《金玉奴·推江》一场的唱腔，质朴流畅，既具黄梅戏音乐风格，又准确地表达了剧中人的思想感情。用他那宽厚、苍劲略带沙哑的嗓音唱出，更加悲凉感人。他尤擅演悲剧人物，《美奴传》中瞎子喊冤一场，十多分钟的唱段，催人泪下。

吴来保的《金玉奴》唱段，由上海唱片社录制唱片发行。1978年，日本留学生浦松恒雄，曾来安庆就黄梅戏唱腔对他进行专访，回国后在日本戏剧界广为介绍。他的弟子左胜利现已成为安庆市黄梅戏剧院一团的艺术骨干和丑行中较有成就的演员。

皖籍戏曲作家、音乐家、演员、简历表(已列入传记者,不录)

姓名	字、号	籍贯	性别	生卒年月	艺术门类行当	代表作品	附注
朱　权	涵虚子 曜　仙 丹丘先生	凤阳	男	1378—1448	戏曲作家	杂剧《瑶天笙鹤》、《私奔相如》十二种,另有《太和正音谱》	杂剧已佚,今存《太和正音谱》
朱有燉	诚　斋 锦窠老人	凤阳	男	1379—1439	戏曲作家	杂剧《天香圃牡丹品》、《李亚仙花酒曲江池》等三十一种	总称《诚斋乐府》,《盛明杂剧》收二十五种
杨景辉		凤阳	男	生卒年不详	戏曲演员		见《太和正音谱》:"知音善歌者三十六人。"
宋　让		石台	男	明洪武年间	戏曲作家	杂剧《窗客夜话》一卷,存一折《中吕宫》四十二曲	
李　燕		徽州	男	明洪武年间	戏曲作家	传奇《王司徒连环记》	侨居温州时作
朱宪㸅	思　锴	凤阳	男	明嘉靖年间	戏曲作家	杂剧《玉栏杆》、《金儿弄丸记》、《误佳期》三种	已佚
张野塘		寿县	男	1522—1566	戏曲音乐家	北曲著名乐工,改制三弦使之在南方流行,与魏良辅革新昆山腔,创《水磨调》	见宋方直《琐闻录》
汪景旦	希　周	休宁	男	1555年在世	戏曲作家	《斩杜祛》	见《远山堂曲品》
程明善		歙县	男	明,生卒年不详	戏曲作家	编著《啸余谱》十二种	今存康熙重刻本
龙渠翁		怀宁	男	明,生卒年不详	戏曲作家	传奇《蓝田记》一种	胡文焕《群音类选》有此剧佚曲
程士廉	小　泉	休宁	男	明,生卒年不详	戏曲作家	杂剧《幸上苑帝妃春游》、《泛西湖秦苏赏夏》等四种	总题《小雅四记》,见《群音类选》

姓名	字、号	籍贯	性别	生卒年月	艺术门类行当	代表作品	附注
汪宗姬	肇邰 休吾子	歙县	男	明万历中叶在世	戏曲作家	传奇《丹管记》、《续缘记》	已佚
吴大震	东宇 长宇 长孺	休宁	男	明万历中叶在世	戏曲作家	传奇《练囊记》、《龙剑记》	已佚
吴德修	德甫 建民	歙县	男	明万历中叶在世	戏曲作家	传奇《偷桃记》一种	有万历刊本传世
张　周		凤阳	男	明，生卒年不详	戏曲演员		见李开先《词谑》："声态俱佳，旦。"
吴之俊	彦章 芝房	歙县	男	明，万历中叶在世	戏曲作家	《乐府遏云编》	与吴县楚向生合编
盛于斯	铿侯 休庵	南陵	男	1598—1636	戏曲作家	《鸣冤记》	已佚
吴　兆	飞熊	休宁	男	明万历天启年间	戏曲作家	杂剧《白练裙》一种	与江西郑之文合作
方以智	曼公	桐城	男	1611生，卒年不详	戏曲作家	传奇《锦缠玉》一种	已佚
龚鼎孳	孝升 芝麓	合肥	男	1615—1673	戏曲作家	传奇《白门柳》一种	已佚
程丽先	光钜	歙县	男	明末清初	戏曲作家	传奇《笑笑缘》、《双麟瑞》	已佚
阮丽珍		怀宁	女	明末清初在世	戏曲作家	传奇《梦虎缘》、《鸾帕血》	阮大铖女，已佚
程南陂		歙县	男	明末清初在世	戏曲作家	《拂水》	古歙程晋芳《勉引堂诗集》记其事
汪　楫	舟次 悔斋	休宁	男	1626—1689	戏曲作家	传奇《补天石》一种	
汪光被	幼阐 溪唐山 唐山	歙县	男	明末清初在世	戏曲作家	传奇《易水歌》、《广寒香》、《芙蓉楼》三种	现存《古本戏曲丛刊》第五集
程廷祚		歙县	男	1619年生	戏曲作家	传奇《莲花岛》	已佚

续表二

姓名	字、号	籍贯	性别	生卒年月	艺术门类行当	代表作品	附注
吴 绮	园 次 听 翁	歙县	男	1619—1694	戏曲作家	传奇《啸秋风》、《绣平原》、《忠愍记》三种	《歙县县志》（民国）载："吴绮字园次，歙县丰南人。"
吕履恒	元 素 坦 庵	歙县	男	1655—1719	戏曲作家	传奇《洛神庙》	北京图书馆存有康熙年间刊本
黄兆森	子 隽 石 放 唐 堂	休宁	男	1668—1748	戏曲作家	传奇《饮中仙》、《梦扬州》、《蓝桥驿》、《郁轮袍》	总称《唐堂乐府》，有康熙刊本
戴思望	怀 古	休宁	男	清康熙年间	戏曲作家	传奇《三侠剑》、《岳阳楼》	《三侠剑》吴晓铃藏有旧钞本，见《古典戏曲存目汇考》
曹 鼎	菊 台	歙县	男	清康熙年间	戏曲作家	传奇《双凤笺》	与侄曹榜合作，已佚，见史震林《华阳散稿》
张令仪	柔 嘉	桐城	女	清康熙年间	戏曲作家	传奇《乾坤圈》、《梦觉关》	康熙文华殿大学士张英之女
汪 芗	羲 仲 药 房	歙县	男	康熙雍正年间	戏曲作家	传奇《金杯记》、《纳翠记》二种	已佚，《传奇汇考标目》著录
胡宏业	芑 塘 新丰山人	桐城	男	康熙雍正年间	戏曲作家	传奇《珊瑚鞭》一种	《曲海总目提要拾遗》著录有刊本
许燕珍	俪 琼 静 含	合肥	女	乾隆年间在世	戏曲作家	传奇《保贞蓑》、《红绡咏》二种	清乾隆龙溪知县许其倬女
江 周	云岩山人	歙县	男	1746—1801以后	戏曲作家	传奇《赤城缘》一种	侨寓扬州时作，已佚
程 煐	星 华 瑞 屏	天长	男	1749—1813	戏曲作家	传奇《龙沙剑》一种	黑龙江齐齐哈尔图书馆有嘉庆七年世瑞堂珍抄本

续表三

姓名	字、号	籍贯	性别	生卒年月	艺术门类行当	代表作品	附注
吴藻	蘋香 玉岑子	黟县	女	1799—1862	戏曲作家	杂剧《乔影》(一名《饮酒读骚图》)	《今乐考证》著录陈文述《兰田集》收吴《仙女人双调》散曲
左瓒	巽縠 古塘樵子	桐城	男	乾隆年间在世	戏曲作家	传奇《桂花塔》、《兰桂仙》	有嘉庆天香馆刊本，已佚
吴恒宣	来旬	歙县	男	乾隆年间在世	戏曲作家	传奇《双仙记》、《义贞记》、《火牛阵》、《玉燕钗》四种	
周皑	用昭 梅花词客	歙县	男	乾隆年间在世	戏曲作家	传奇《黄鹤楼》、《滕王阁》二种	有乾隆荫槐堂刊本，与方成培合刻《黄山二布衣词》
张梦祺	兰坡	含山	男	道光年间在世	戏曲作家	传奇《玉指环》一种	有道光抄本，藏上海市图书馆
段立本	培之 蓼渔	霍丘	男	1792—1852	戏曲作家	传奇《江东月》一种	一说颍上人，存佚情况不详
杨瑛昶	印莲 米人 净香居主人	桐城	男	道光年间在世	戏曲作家	传奇《双珠记》一种	已佚
张金鉴	虚堂	舒城	男	咸丰年间	戏曲作家	传奇《红巾记》四卷	据《光绪舒城县志》载："咸丰七年死。"
吴承烜	伍佑 东园	歙县	男	咸丰年间在世	戏曲作家	传奇《花兰侠》、《绿绮琴》、《慧镜智珠录》三种	存佚情况不详
	邯郸梦醒人	皖南	男	咸丰年间在世	戏曲作家	传奇《梦中缘》一种	姓名待考，剧本存佚不详
江顺诒	秋珊	旌德	男	咸丰、同治年间	戏曲作家	传奇《镜中泪》一种	已佚

续表四

姓名	字、号	籍贯	性别	生卒年月	艺术门类行当	代表作品	附注
	天中生	歙县	男	生卒年不详	戏曲作家	传奇《五代兴隆传》	有光绪石印本，姓名待考
金秀龄		安庆	男	嘉庆、道光年间	徽班演员（旦）		大吉升部徽班艺人，见《金台残泪记》
老　曹		歙县	男	嘉庆、道光年间	徽班演员（丑）		祥升班演员，见《陔南山馆诗话》卷十
王九龄	荣　斋	桐城	男	1816—1884	京剧演员（老生）	《除三害》、《渑池会》、《宫门带》、《贺后骂殿》	
卢胜奎	卢台子	安徽	男	1822—1889	京剧演员（老生）	编写剧本《三国志》三十六本，擅演诸葛亮	三庆班演员，一说是江西人
夏奎章	大　京 大　章	怀宁	男	1824—1893	京剧演员（老生）	《定军山》、《战太平》、《南阳关》	子月恒、月珊、月润、月华。月润任上海伶界联合会会长多年
杨月楼	杨猴子	怀宁	男	1844—1890	京剧演员（武生）	《取洛阳》、《长坂坡》、《安天会》	光绪六年为三庆班主，其子杨小楼工武生
杨隆寿	荣　寿 显　亭	桐城	男	1845—1900	京剧演员（武生）	《英雄义》、《四杰村》、《泗州城》，编剧《陈塘关》《双心斗》	创办小荣椿科班
王鸿寿	艺名三麻子	怀宁	男	1850—1925	京剧演员（文武老生）	《古城会》、《走麦城》、《扫松下书》、《徐策跑城》	世称“活关公”
陈澹然	剑　潭	桐城	男	1860—1930	戏曲理论家	《异伶传》	收入《清代燕都梨园史料》
曹心泉	澐 沁　泉	安庆	男	1864—1938	戏曲音乐家	传谱有《丝竹锣鼓十番谱》、《琵琶谱录》及《百年昆曲消长录》等	其子曹二庚系京剧丑脚演员

续表五

姓名	字、号	籍贯	性别	生卒年月	艺术门类行当	代表作品	附注
余玉琴	润卿 生儿	潜山	男	1867—1928	京剧演员（武旦）	《白水滩》、《泗州城》、《翠屏山》、《铁弓缘》	1885年应邀加入姚增禄四喜班
吕尚臣	吕四	肥东	男	1887—1950	庐剧演员（旦）	《观画》、《吊孝》、《闯帘》、《挑菜》	
刘发荣		合肥	男	1887—1961	徽班演员（正生）	《斩经堂》、《六部大审》	
程演生	存材 天柱外史	怀宁	男	1888—1955	戏曲理论家	《皖优谱》、《国剧概论》、《续优语录》、《皖人撰曲小记》	《皖优谱》1939由上海世界书局印行
程松顺		休宁	男	1889—?	徽班演员（老生）	《龙虎斗》、《下河东》、《蓝关渡》	
汪仙保		休宁	男	1889—?	徽班演员（武旦）	《一枝梅》、《扈家庄》、《思凡》、《水斗》、《七星庙》	
程郁芳		歙县	男	1891—1965	徽班演员（武丑）	《四杰村》、《赵家楼》、《九龙杯》	
张金柱		霍山	男	1893—1976	庐剧演员（老生）	《小艾送饭》、《打长工》、《闯山》、《滚鼓山》	
王正同		歙县	男	1894—1959	徽班演员（丑）	《齐王点马》、《拿虎》、《双别窑》	
方庙桂		歙县	男	1896—1965	徽班演员（旦）	《戏凤》、《乌龙院》、《蓝桥会》	
龙昆玉		望江	男	1897—1974	黄梅戏演员（旦）	《春香闹学》、《卖花记》、《小辞店》	
汤百樵		望江	男	1901—1952	黄梅戏演员（丑）	《钓蛤蟆》、《张古董借妻》	
王明贵		歙县	男	1902—?	徽班演员（武生）	《黄鹤楼》、《群英会》、《取南郡》	

续表六

姓名	字、号	籍贯	性别	生卒年月	艺术门类 行当	代表作品	附注
林天赐	学　瑞	歙县	男	1909—?	徽班演员 (生)	《下南唐》、《单刀赴会》、《水淹七军》	
方子贤		枞阳	男	1914—1946	黄梅戏演员 (旦)	《秦雪梅教子》	
张海洲		庐江	男	1928—1965	庐剧演员 (老生)	《打芦花》、《夺印》、《对药》	

附　　录

戏曲会演、评奖、拍摄电影录像名单

1954年华东区戏曲观摩演出大会安徽获奖名单

演出奖

优秀演出奖：黄梅戏《天仙配》。

演出奖：泗州戏《结婚之前》；淮北梆子戏《寇准背靴》；泗州戏《拾棉花》；黄梅戏《夫妻观灯》；泗州戏《拦马》；庐剧《借罗衣》、庐剧《打芦花》。

演员奖

一等奖：严凤英（黄梅戏）、王本银（庐剧）、丁玉兰（庐剧）、王少舫（黄梅戏）、李宝琴（泗州戏）、霍桂霞（泗州戏）、潘璟琍（黄梅戏）。

二等奖：张云风、胡遐龄（以上黄梅戏）、徐文静、鲍志远（以上庐剧）、袁玉清（泗州戏）、王少梅（黄梅戏）、关仲翔（淮北梆子戏）、郭立仙、蒋华池（以上曲剧）、何兰英（泗州戏）。

三等奖：孙静如、王金翠、李昌霞（以上庐剧）、丁紫臣（黄梅戏）、高久亭、霍从德、王宝莲、张圣贤（以上泗州戏）、李治国（曲剧）、张桂珍、葛玉凤（以上淮北梆子戏）、陈兰英（皖南花鼓戏）、吴志兴（泗州戏）、高锦标（淮北梆子戏）、张芜茵（庐剧）。

奖状：顾锡轩（淮北梆子戏）、丁永泉（黄梅戏）、程发全（徽剧）、王剑峰（黄梅戏）、胡兰亭（皖南花鼓戏）、桂月娥（黄梅戏）。

剧本奖

一等奖：黄梅戏《天仙配》（胡玉庭、陆洪非整理）。

二等奖：泗州戏《结婚之前》（金全才编剧）、黄梅戏《打猪草》（郑立松、王少舫、严凤英整理）。

导 演 奖

《天仙配》导演李力平、乔志良、王少舫，《结婚之前》导演余建民。

音 乐 奖

乐师奖：王文治（黄梅戏）、刘云山（曲剧）。

团体音乐改革奖：安徽省庐剧团（《打桑》、《借罗衣》等剧目改革有成绩）。

音乐演出奖：《天仙配》。

1956年安徽省第一届戏曲观摩演出大会获奖名单

演 出 奖

优秀演出奖：京剧《察丕岭》（蚌埠专区代表团演出）、黄梅戏《告粮官》（安徽省黄梅戏剧团）、庐剧《双丝带》（安徽省庐剧团演出）、京剧《初出茅庐》（合肥市代表团演出）、越剧《晴雯》（芜湖市代表团演出）、淮北梆子戏《刘海与金蟾》（阜阳专区代表团演出）、庐剧《李华英》（安徽省庐剧团演出）、黄梅戏《王金凤》（安徽省黄梅戏剧团演出）、徽剧《凤凰山》（芜湖市代表团演出）、泗州戏《乱头火柴》（蚌埠市代表团演出）、黄梅戏《泉边上的爱情》（安庆市代表团演出）、越剧《抱妆盒》（蚌埠市代表团演出）、庐剧《张大娘的心事》（芜湖市代表团演出）、曲剧《避尘帕》（阜阳专区代表团演出）、黄梅戏《巨流》（安庆专区代表团演出）、庐剧《乌金记》（芜湖市代表团演出）。

演出奖：徽剧《三挡》（芜湖专区代表团演出）、京剧《齐姜遣夫》（合肥市代表团演出）、淮北梆子戏《绿霞女》（蚌埠市代表团演出）、曲剧《彩仙桥》（阜阳专区代表团演出）、京剧《华佗》（蚌埠专区代表团演出）、黄梅戏《金狮子》（安庆专区代表团演出）、庐剧《失金钗》（芜湖专区代表团演出）、皖南花鼓戏《真实的爱情》（芜湖市代表团演出）、京剧《画皮》（合肥市代表团演出）、庐剧《休丁香》（六安专区代表团演出）、泗州戏《杨排风》（蚌埠市代表团演出）、黄梅戏《二龙山》（安庆市代表团演出）、京剧《李定国》（六安专区代表团演出）、推剧《菱角湖畔稻子黄》（阜阳专区代表团演出）、淮北梆子戏《孟姜女》（蚌埠专区代表团演出）、庐剧《杨金花夺印》（六安专区代表团演出）、评剧《麦收的时候》（淮南市代表团演出）、黄梅戏《罗氏》（安庆专区代表团演出）、庐剧《郭丁香》（芜湖专区代表团演出）、皖南花鼓戏《当茶园》（芜湖专区代表团演出）、皖南花鼓戏《摘南瓜》（芜湖专区代表团演出）、坠子剧《小菜园》（蚌埠专区代表团演出）。

演 员 奖

一等奖：

安徽省黄梅戏剧团：严凤英、王少舫、张云风。

安徽省庐剧团：丁玉兰、徐文静、鲍志远、孙邦栋。

合肥市代表团：刘美君、徐鸿培、盖天鹏（以上京剧）。

芜湖市代表团：叶素琴、七岁红、范忠红（以上越剧）。

蚌埠市代表团：李宝琴、霍桂霞、袁玉清（以上泗州戏）、史翠贞、周桂芳（以上越剧）。

安庆市代表团：罗爱文（黄梅戏）。

淮南市代表团：心砚明、俞富英（以上京剧）、李慧玲（评剧）。

阜阳专区代表团：关仲翔（淮北梆子戏）、郭立仙、蒋华池（以上曲剧）。

蚌埠专区代表团：张福兰（淮北梆子戏）、吕玉庭（京剧）、周凤云（泗州戏）。

六安专区代表团：张韵楼（京剧）。

芜湖专区代表团：赵韵声（京剧）。

安庆专区代表团：麻彩楼、王鲁明（以上黄梅戏）。

二等奖：

安徽省黄梅戏剧团：王毓琴、陈月环。

安徽省庐剧团：董光裕、孙锦如、李昌霞、张海洲。

合肥市代表团：刘荣春、张菊隐、杨旭东、王元锡、缪红菊、董树鹏（以上京剧）。

芜湖市代表团：叶小香、叶子（以上越剧）、王少田、叶耀祥（以上庐剧）。

蚌埠市代表团：张玉珍、朱巧云（以上淮北梆子戏）。

淮南市代表团：李万华、李慧芳（以上评剧）、沈世启（京剧）。

安庆市代表团：张砚芳、田玉莲、丁紫臣（以上黄梅戏）、陈鹤昆（京剧）。

阜阳专区代表团：马俊芳、郑莲馨、邓银之、陈德华、王瑞云、刘春芝（以上淮北梆子戏）、钟国翠（曲剧）、朱冠江（推剧）。

芜湖专区代表团：项少轩、程秋桂（以上徽剧）、刘国栋、钟汉臣（以上皖南花鼓戏）、王万凤、李道周（以上庐剧）、马春良、周美娟、赵庆楼（以上京剧）。

蚌埠专区代表团：王晓东、冯忆梅、刘淑勤、张德成、陈少鸿、郎海彦（以上京剧）、杜庆祥（坠子剧）、何玉莲、魏胜云、陈明春（以上泗州戏）。

安庆专区代表团：贺崇涛、张玉珍（以上黄梅戏）。

六安专区代表团：丘枫林、孙自婵、郎敏、盛泽斌、周宜德（以上庐剧）。

三等奖：

安徽省黄梅戏剧团：张贯麟、查瑞和、丁俊美、熊绍云、潘霞云、朱玉白、李济民、

查道骧、纪延玲、马元玲。

安徽省庐剧团：吕必胜、王鹏飞、杨积善、马维珍、董思昭、陆玉琳、龚维毅、王敏。

合肥市代表团：柏鸿来、王励英、吴毓秀（以上京剧）、王玉兰、许凤霞、张月楼（以上庐剧）。

芜湖市代表团：陈红绢、李燕娟（以上越剧）、刘支金、郑凤霞、马少华、李荣贵、徐月英、张丽霞（以上庐剧）。

蚌埠市代表团：邢爱民、田振伟（以上越剧）、丁桂君、吴志兴、陈金凤、霍从德、高久亭（以上泗州戏）、高金标（淮北梆子戏）。

淮南市代表团：崔璘华、薛兰芬、张佩珠（以上评剧）。

安庆市代表团：赵翠华、金建华、彭玉兰、方云寿、潘忠仁、祖祥云（以上黄梅戏）、张若斌（京剧）。

阜阳专区代表团：李鸣翠、张桂珍、崔素贞、李少卿、李明德、徐秉荣、于海彬、杨桂芳、徐明修、陈炳钦、孙自华（以上淮北梆子戏）、杨玉凤、王景轩（以上曲剧）、杨敏、张玉山、李敬华、苏秀礼、张顺莲（以上推剧）。

芜湖专区代表团：蔡仪莲、徐凤鸣、张杏晖、乔义满、张运荣、祝湘龄、潘务本、迟秀云、张桂霞（以上皖南花鼓戏）、王月荣、王克伟、吴昌珍、周世能、黄梅仙、陈福锦、杨幸、郑静荣、阎志敏、马正德、黄文甫（以上庐剧）、左俊鹏、汪云庭、云筱霞（以上徽剧）、吴奇麟、孙云斌、张福禄（以上京剧）、张美芳、陈一笑（以上越剧）。

蚌埠专区代表团：杨涌泉、张德荣、朱家骥、徐旭楼、刘来顺、刘宗台、贾正华（以上京剧）、王宝莲、刘子珍、张立本、左运前（以上泗州戏）、姚士林、吴砚秋（以上扬剧）、冯光衢、岳素贞、马桂霞、董兰香（以上淮北梆子戏）、朱月梅（坠子剧）。

安庆专区：刘俊云、汪正葵、马凤云、金美林、陈文明、余用官、史碧霞、严云林、吴庆华、朱来虹、陶菊侔、戴德芳、檀风瑞（以上黄梅戏）。

六安专区：陶玉楼、孙小楼、贾骏威、傅明霞、冯艳秋、丁开华、徐建华、邵云楼、王同禄、张鸣芳、张东初、金小山（以上京剧）、杜凤山、费广根、费广连、吴梅、吴可悦、罗士如、叶金陵、蒯文芳、沈传英、陶登琴、胡益林（以上庐剧）。

奖状：

安徽省黄梅戏剧团：丁永泉。

安徽省庐剧团：王本银。

合肥市代表团：王月桂（庐剧）。

芜湖市代表团：胡家水、赵有堂（以上庐剧）。

淮南市代表团：崔保恒（评剧）。

安庆市代表团：程积善、潘泽海、张传鸿、丁翠霞（以上黄梅戏）。

阜阳专区代表团：顾锡轩（淮北梆子戏）。

芜湖专区代表团：余银顺、程发全、方庙桂、鲍进昌、程松顺、王明桂、汪仙保、苏智林、王正同、林天赐（以上徽剧）、汪谷民、徐家前（以上庐剧）、杨光荣（皖南花鼓戏）、刘剑云（京剧）、叶秋莲（越剧）、杨碧霞（锡剧）。

蚌埠专区代表团：刘元芝（坠子剧）、陈宏杏（扬剧）、张圣贤（泗州戏）。

安庆专区代表团：胡玉庭、桂月娥、王剑峰、何世勤（以上黄梅戏）。

六安专区代表团：许国勋（庐剧）。

导 演 奖

一等奖：京剧《寮丕岭》（导演李少来、刘宝元、张德成等九人）、黄梅戏《告粮官》（导演乔志良）、越剧《晴雯》（集体导演）、京剧《初出茅庐》（导演徐鸿培，助理导演张福通、张菊隐、盖天鹏）。

二等奖：庐剧《双丝带》（导演陈廷榜）、淮北梆子戏《刘海与金蟾》（导演刘知非、郁明昆）、庐剧《李华英》（导演席序伦）、黄梅戏《王金凤》（导演王冠亚）、黄梅戏《金狮子》（导演潘剑虹）、黄梅戏《巨流》（导演金叔学）、泗州戏《乱头火柴》（导演蓝村）。

三等奖：庐剧《乌金记》（导演张华、朱剑铭）、黄梅戏《泉边上的爱情》（导演金乡、焦伟等）、庐剧《失金钗》（导演徐英绶、郭铭）、庐剧《走向胜利》（导演杜凤山）、黄梅戏《二龙山》（导演焦伟、高仲武等）、评剧《麦收的时候》（导演施佐宁）、曲剧《避尘帕》（导演李省三）、越剧《抱妆盒》（导演王仲、沈洁）、泗州戏《女社长》（导演陈光霖、吴非、李如道）、京剧《画皮》（导演徐鸿培，助理导演王元锡）。

音 乐 奖

一等奖：庐剧《双丝带》（音乐工作者周儒松）、庐剧《李华英》（音乐工作者沈执、王本银）、黄梅戏《告粮官》（音乐工作者王文治、石历生）、黄梅戏《王金凤》（音乐工作者时白林、丁式平）、黄梅戏《金狮子》（安庆专区代表团音乐组）。

二等奖：黄梅戏《泉边上的爱情》（音乐工作者凌祖培、方集富、郑习）、越剧《晴雯》（音乐工作者胡江非）、皖南花鼓戏《摘南瓜》（音乐工作者安明生、刘植楠等）、皖南花鼓戏《真实的爱情》（音乐工作者周彬）、淮北梆子戏《刘海与金蟾》（音乐工作者王勇、冯朝阳）、泗州戏《闹菜园》（音乐工作者刘乐山）、曲剧《避尘帕》（音乐工作者张继旺）。

三等奖：曲剧《彩仙桥》（音乐工作者郭子贵、刘云山）、皖南花鼓戏《当茶园》（音乐工作者周彬等）、京剧《初出茅庐》、黄梅戏《鱼网会母》（音乐工作者方集富、郑习、凌祖培）、庐剧《二龙山》、庐剧《失金钗》（音乐工作者王寿山、骆家騄）、庐剧《乌金

记》（音乐工作者张继旺）、黄梅戏《巨流》（安庆专区代表团组）、越剧《渔樵会》（音乐工作者冯金昌）、推剧《青春》（音乐工作者张羽、冯朝阳、郭子贵）、庐剧《休丁香》（音乐工作者李可）、坠子剧《小菜园》、越剧《抱妆盒》（音乐工作者过河水、沈松铨）、淮北梆子戏《孟姜女》、庐剧《走向胜利》（音乐工作者谢敏）。

乐 师 奖

芜湖市代表团陈宏培（越剧）、王宏亮（庐剧），安徽省庐剧团王柏龄、陈国梁，安徽省黄梅戏剧团王兴奎、王文龙，阜阳代表团刘云山、张宝安（曲剧）、王金玉（淮北梆子戏），芜湖专区代表团蒋荣森（京剧）、穆观炎、章雪如（徽剧），合肥市代表团常光耀（京剧），蚌埠市代表团宋明义（淮北梆子戏）、顾友香（泗州戏），安庆专区代表团李厚安（黄梅戏），蚌埠专区代表团林德礼（京戏）、刁教林（曲剧），安庆市代表团饶广胜（黄梅戏），淮南代表团柏振川（评剧），六安专区代表团陈国华（庐剧）、鲁道玉（京剧）。

乐队演奏奖

皖南花鼓戏《当茶园》、《摘南瓜》（以上芜湖专区代表团演出），越剧《抱妆盒》、淮北梆子戏《绿霞女》（以上蚌埠代表团演出），评剧《麦收的时候》（淮南市代表团演出），庐剧《双丝带》、《李华英》（以上安徽省庐剧团演出），黄梅戏《告粮官》、《王金凤》（以上安徽省黄梅戏剧团演出），淮北梆子戏《刘海与金蟾》、《烽火戏诸侯》，曲剧《避尘帕》、《彩仙桥》（以上阜阳专区代表团演出），越剧《晴雯》（芜湖代表团演出），黄梅戏《二龙山》（芜湖市代表团演出），泗州戏《乱头火柴》（蚌埠市代表团演出）。

舞台美术奖

一等奖：庐剧《双丝带》（美术设计王淼），黄梅戏《告粮官》（美术设计石因、佘守光），越剧《晴雯》（美术设计王成学、李祥林、张坤安），庐剧《李华英》（美术设计郑伊农），淮北梆子戏《刘海与金蟾》（美术设计李东山、李登太、郑国璋、金长荣）。

二等奖：黄梅戏《王金凤》（美术设计石因、佘守光），庐剧《乌金记》（美术设计刘伯威、陈宝忠、周震华、陶少山），黄梅戏《鱼网会母》、《二龙山》（美术设计张鹤鸣），越剧《抱妆盒》（美术设计董兴根、王仲、陈志根）。

三等奖：泗州戏《乱头火柴》（美术设计郅展鹏、汪文海），黄梅戏《金狮子》（美术设计宋指华），庐剧《铜墙铁壁》（美术设计刘伯威、周振华、陈宝忠、陶少山），淮南市评剧《闹寿堂》（美术设计集体创作），京剧《画皮》（美术设计李家兴）。

安徽省教育、文化、卫生、体育、新闻社会主义建设先进单位和先进工作者代表大会戏曲方面代表名单

1960年5月

红旗单位

安徽省黄梅戏剧团、合肥市庐剧团、芜湖市越剧团、亳县梆剧团、安庆专区黄梅戏剧团、怀宁县黄梅戏剧团、安庆市黄梅戏剧团、皖西庐剧团。

先进单位

安徽省庐剧团、安徽省徽剧团、安徽省京剧团、巢县庐剧团、肥西县庐剧团、肥东县庐剧团、宿县淮北梆子戏剧团、滁县黄梅戏剧团、芜湖专区皖南花鼓戏剧团、宣城县皖南花鼓戏剧团、无为县庐剧团、芜湖县庐剧团、南陵县庐剧团、含山县庐剧团、芜湖市庐剧团、阜阳专区淮北梆子戏剧团、安徽省曲剧团乐队、亳县二夹弦剧团、蒙城县淮北梆子戏剧团、颍上县评剧团、凤台县推剧团、岳西县黄梅戏剧团、青阳县黄梅戏剧团、宿松县黄梅戏剧团、东至县黄梅戏剧团、太湖县黄梅戏剧团、寿县庐剧团、庐江县庐剧团、舒城县黄梅戏剧团、安徽戏剧编辑部。

先进工作者

丁玉兰　严凤英　胡遐林　潘华树　谢黛林　刘元芝　周凤云　张福兰　左运前　张兴云　朱巧云　周家珍　王绪坦　胡万成　杨　幸　杨良琴　王富珍　孙腊英　周美娟　张芬仙　冯云英　蒋华池　彭素芳　顾锡轩　武兰珍　袁海波　麻彩楼　张玉珍　贺学涛　田玉莲　程鸣华　杨宏英　武克英　王茂莲　张畹秋　黄忠兴

特邀代表

王熙春　赵韵声　张韵楼

1960年安徽省出席全国文教群英会戏曲方面名单

先进单位：芜湖市越剧团、怀宁县黄梅戏剧团、安徽省黄梅戏剧团。

先进工作者：严凤英、麻彩楼、张堃安。

1982年安徽省文化局
主办农村文化艺术工作
戏曲方面先进集体、先进工作者名单

先进集体：潜山县黄梅戏剧团、六安县黄梅戏剧团、和县庐剧团、郎溪县锡剧团、萧县梆剧团、来安县扬剧团、天长县汊涧区友谊扬剧团、合肥市庐剧团、安庆市京剧团、蚌埠泗州戏剧团、芜湖市京剧团演出一队、濉溪县民间职业花鼓戏剧团、无为县襄安镇民间职业剧团、安徽省京剧团。

先进工作者：帅来姣、葛余富、宋德明、程中华、柳洪法、罗德光、胡成际、李志萍、侯文魁、石乃璧、丁应龙。

1979年安徽省向建国三十周年献演
第一、二批调演剧目获奖名单

创作奖

一等奖：泗州戏《摔猪盆》、庐剧《后勤部长》。

二等奖：淮北梆子戏《西汉风云》、黄梅戏《烽火连心》、京剧《整容曲》。

三等奖：黄梅戏《袁璞与荆凤》、黄梅戏《绿色的征途》、皖南花鼓戏《金竹岭》、评剧《春回桃园》、庐剧《祝你幸福》、黄梅戏《直大嫂》、泗州戏《七月寒》、含弓戏《再给你一袋》、淮北梆子戏《在汽车站上》。

导演奖

一等奖：《心在跳动》。

二等奖：《金竹岭》、《摔猪盆》。

三等奖：《西汉风云》、《后勤部长》、《烽火连心》、《整容曲》。

演 出 奖

优秀演出奖：《摔猪盆》。

演出奖：《西汉风云》、《袁璞与荆凤》、《绿色的征途》、《烽火连心》、《金竹岭》、《后勤部长》、《整容曲》。

音乐设计奖

一等奖：《摔猪盆》。

二等奖：《金竹岭》、《后勤部长》、《烽火连心》、《西汉风云》。

三等奖：《绿色的征途》、《再给你一袋》、《祝你幸福》、《七月寒》。

音乐伴奏奖

《祝你幸福》、《春回桃园》。

舞美设计奖

二等奖：《金竹岭》、《烽火连心》、《整容曲》、《心在跳动》、《袁璞与荆凤》。

三等奖：《摔猪盆》、《在汽车站上》。

幻灯字幕奖

《袁璞与荆凤》。

个人伴奏奖

张立清。

演员集体奖

《直大嫂》、《祝你幸福》、《差别》。

演 员 奖

一等奖：

李树钧　王少舫

二等奖：

方佳兰　王永达　卢子印　宋殿祥　朱　衣　朱定远　张贵鑫　刘瑞瑜　王少梅
俞士伟　胡玉洁　方云从　荣爱坡　苏婉琴　贾丽云　李道周　王富珍　杨长江
吴贤福　黎胜云　徐建华　马正德　许　萍　王淑梅　吕明琴　李慧桥

三等奖：

杨慧因　耿保生　单林根　陈鸿章　李士龙　路传金　马　平　周　红　朱明章
段国义　单爱民　张艳秋　荣秀英　潘娥荣　高卫东　李　侠　甘润南　王硕萍
马孟和　杨剑安　陈小成　潘霞云　马元玲　魏元利　汪芙连　杜远君、杨俊良
马长才　宋忠武　严桂兰　徐恩多　萧祖强　宋恩国　陈爱香　王善友　姜仁利
张福勇　张树义　林　萍　郑林哲　萧和生　季　娅　高建生　刘征平　徐寅生
金文和　郭昌仪　崔金霞　刘正光

第三批调演获奖名单

剧本创作奖、优秀演出奖

《唐太宗与戴胄》（滁县地区京剧团）。

剧本创作奖、演出奖

《汉家月》（芜湖市京剧团）、《鸿雁高飞》（阜阳地区淮北梆子戏剧团）、《满江红》（安徽省京剧团）、《双官诰》（芜湖市庐剧团）。

演　出　奖

《春暖花开》（六安地区皖西庐剧团）、《飞渡长江》（安徽省徽剧团）、《九件衣》（安徽省徽剧团）、《选才记》（安庆地区黄梅戏剧团）。

优秀个人奖

李桂林、王晓明、彭庆明（以上《汉家月》剧组）、刘宗台、冯忆梅、李慧春、韩继光、金清（以上《唐太宗与戴胄》剧组）、任宝华、陈炳钦、徐若萱（以上《鸿雁高飞》剧组）、胡正红、李仁友（以上《双官诰》剧组）、姚美美、麻彩楼（以上《选才记》剧组）、翟汉斌（《血写的歌》剧组）、郭主仙（《柳暗花明》剧组）、薛浩伟、刘美君（以上安徽省京剧团）、秦彩萍、李龙斌（以上安徽省徽剧团）。

拍摄电影的戏曲剧目名单

剧　种	剧　　名	制　片　厂	拍摄时间	备　　注
黄梅戏	天仙配	上海电影制片厂	1955 年	1957 年获文化部颁发的 1949 年—1955 年优秀影片奖
黄梅戏	夫妻观灯	中央新闻纪录电影制片厂	1956 年	舞台纪录片
黄梅戏	春香闹学	安徽电影制片厂	1958 年	安徽戏曲集锦
庐　剧	借罗衣	安徽电影制片厂	1958 年	安徽戏曲集锦
泗州戏	拾棉花	安徽电影制片厂	1958 年	安徽戏曲集锦
淮北梆子戏	寇准背靴	安徽电影制片厂	1958 年	
黄梅戏	女驸马	上海海燕电影制片厂	1959 年	
泗州戏	淮北春雷	中央新闻纪录电影制片厂	1959 年	濉溪县泗州戏剧团演出
泗州戏	两面红旗	安徽电影制片厂	1960 年	蚌埠市泗州戏剧院一团演出
黄梅戏	牛郎织女	上海海燕电影制片厂 香港大鹏影业公司	1963 年	
黄梅戏	槐荫记	上海天马电影制片厂 香港繁华影业公司	1963 年	原剧名《天仙配》
黄梅戏	小店春早	上海电影制片厂	1976 年	
黄梅戏	红霞万朵	珠江电影制片厂	1976 年	

戏曲剧目电视录像片名单

剧　种	剧　名	演出单位	主要演员	录制单位	录制时间	备注
庐剧	英台打枣	芜湖市庐剧团	圣先进、陈淑兰、张丽霞、葛传江	上海电视台	1959 年	
庐剧	茶山新歌	霍山县庐剧团	朱秀莲、王荣芳、刘家瑾	安徽电视台	1966 年	
黄梅戏	小院朝阳	枞阳县黄梅戏剧团	方殿恕、陈木兰	安徽电视台	1972 年	

续表一

剧种	剧名	演出单位	主要演员	录制单位	录制时间	备注
庐剧	茶山新歌	霍山县庐剧团	刘家谨、王荣芳	安徽电视台	1974年	
淮北梆子戏	红灯记	宿县地区梆子戏剧团	赵德亮	安徽电视台	1974年	录制选场
京剧	沙家浜	芜湖市京剧团	李桂林	安徽电影制片厂	1975年	录制选场
淮北梆子戏	两张发票	萧县梆子戏剧团		上海电影制片厂	1979年	
泗州戏	摔猪盆	宿县地区泗州戏剧团	苏婉琴、荣爱坡	安徽电视台	1979年	
泗州戏	摔猪盆	宿县地区泗州戏剧团	苏婉琴、荣爱坡	中央电视台	1979年	
京剧	唐太宗与戴胄	滁县地区京剧团嘉山县京剧团	李惠春、刘宗台、冯忆梅	安徽电视台	1979年	
京剧	绣襦记	芜湖市京剧团	张畹秋、孙映熙、魏玉兰	江苏电视台	1980年	
黄梅戏	费　姐	枞阳县黄梅戏剧团	项晓云、秦桂英、李有生	安徽电视台	1980年	
京剧	全家欢	徽州地区京剧团	华鸾	安徽电视台	1981年	
黄梅戏	花烛夜	安庆市黄梅戏一团	丁同、周旭春、徐立炎	安徽电视台	1981年	
黄梅戏	双凤出巢	安庆市黄梅戏一团	田玉莲、丁同、郭幼华、徐立炎、钱干成	安徽电视台	1981年	
黄梅戏	双莲记	安庆地区黄梅戏一团	王萍、李萍	安徽电视台	1982年	宿松县黄梅戏剧团参加演出
黄梅戏	爱的不是你	霍邱县黄梅戏剧团		安徽电视台	1982年	
黄梅戏	幽兰吐芳	歙县黄梅戏剧团	程凤、谢自求、徐凤雷、毕巧云	安徽电视台 北京电视台	1982年	
黄梅戏	抢木匠	东至县黄梅戏剧团	檀炎发、汪培善、潘金萍	安徽电视台	1982年	

（续表二）

剧　种	剧　名	演出单位	主要演员	录制单位	录制时间	备注
庐剧	妈　妈	皖西庐剧团	武克英、王林、陈其英、梁春贤	安徽电视台	1982 年	
庐剧	一瓶茅台酒	皖西庐剧团	王林、吴艺芳	安徽电视台	1982 年	
黄梅戏	王熙凤与尤二姐	安庆市黄梅戏一团	斯淑娴、丁同、周旭春	安徽电视台	1982 年	

历 史 资 料

蒙城县政府禁止演戏酬神文

照得演戏酬神，原属人民习惯，然必庆兆丰年，时逢康乐，则秋成报赛，不妨歌咏升平。今则二麦失收，邻封告警，况值青纱障起，匪乱未清，军队冒暑搜捕，何竟一无闻见？防患之不暇，而反酣嬉召寇，虽愚民无知，岂顿忘身家之利害？除派警访拿外，合亟出示严禁。为此，示仰各村人民，一体知悉。如有藉酬神演戏，一经查觉，或被告发，定即从重治罪，决不稍宽。本知事言出法随，万勿轻视，懔之毋违，切切特示。

蒙城县政府禁止淫戏赌博文

照得淫戏赌博，迭经禁止拿办在案。兹访闻蒙邑向有一种恶习，每至五月底起，至八月止，藉买卖牛马牲畜，名曰青草市，演唱拉魂腔及花鼓等。演戏并聚众赌博，败坏风俗，勾引匪类，莫此为甚。除派队访拿外，为此示仰阖邑人民知悉，本知事对於禁止淫戏聚赌，不啻三令而五申之。如敢再违，定即提案严办。甲牌长地保等知情不报，一体同罪。万勿以身试法，后悔无及，懔之切切。此示。

蒙城县政府照会各团防局严禁赌博淫戏文

照得赌博为盗贼之媒，淫戏实风化所系。凡稍知自爱，稍有家声者，皆当深恶而痛绝之。无如习俗相移，人民罔知，尚望加意整理，共济时艰。所请派员接替之处应无庸议。此批。

注：上列文告系中华民国三年（1914）蒙城县县长汪篪发布。

怀宁县政府禁唱黄梅戏训令

（民字第31号）

查黄梅小剧，词意淫亵，败俗伤风，莫此为甚。迭经严令查禁在案。近查各地一般流浪之徒，仍多不遵法令，设台私演。喧嗔扰攘，竟夕不安。以致□□□□□□，窃盗时有所闻。亟应重申前令，切实查禁，以挽颓风，而安乡里……。合行，令仰遵照，严密查禁为要。

县长　徐梦麟

中华民国三十年二月

豫鄂皖边区战地党政委员会分会
文化工作委员会训令

令抗建艺术社

民国三十五年五月

案准安徽省政府教育厅社字第三五五号函开：迳启者，案奉教育部三十年二月十五日，社字第五八九一号训令内开，资报文艺奖助金管理委员会本年一月二十八日，文字第一六九号卷三称："查本会此次发动征求抗战文艺作品，其目的固为发扬民族意识，提高抗战精神，鼓励文艺创作，亦所以推行本党文艺运动，使三民主义能以文艺形式广为推行。所有该论征求办法，业已呈报钧部及各有关机关鉴核备案在案。惟此次征求结果，优良与否，对于本党文艺运动，影响甚大。据除由本会依然对该项办法妥慎进行外，尤应发动党政力量，在全国各地，以多侧面方式，普遍策动。必须造成一种空气，使全国文艺界，均认此为民国三十年吾国文坛上群众有意义之伟举。尤须以舆论力量，促进全国文艺领域内各部门大作家（特别注意于成名作家），均以能有作品以为最愉快最光荣之举动，则亦将本会几次征求得以圆满结束，而本党文艺运动亦能顺利推行也。为此，具呈钧命之即，当令各省市教育厅局及各大学校广为宣传，策动各文艺团体，及各有地位之作家，踊跃应征。接此令抄发，征求抗战文艺作品，特令仰遵照此令。等因，准征求

抗战文艺作品筹办一份，奉此，除分令各中等学校遵照外，相应抄同条办法函请贵会查知，广为宣传并策动各部门之作家，踊跃应征为荷！”等由。附征求抗战文艺作品办法一份，准此，除分令外，特抄原办法一份，随令附发，仰即知照，广为宣传筹备，踊跃应征为要！此令示。

（附征求抗战文艺作品办法一份）

主任委员　常恒芳

副主任委员　万昌言

刘真如

（附）文艺奖助金管理委员会征求抗战文艺作品办法

第一条　文艺奖助金管理委员会（以下简称本会）为发扬民族意识，提高抗战精神，并鼓励文艺创作起见，特制定征求抗战文艺作品办法。

第二条　本会征求文艺作品定为小说、戏剧、诗歌、音乐、绘画、雕塑、电影剧本、报告文学、民众读物等九类，分三期征求之，每期种类照下列之规定：

第一期：音乐、绘画、雕塑

第二期：电影、戏剧、报告文学、民众读物

第三期：小说、剧本、诗歌

第三条　征求期限每三月为一期，第一期定三十年三月截止收稿；第二期定三十年六月截止收稿；第三期定三十年九月截止收稿；其揭晓期间另行规定。

第四条　征求范围照左（下）列之规定：

一　表现前方军民英勇抗战事迹者；

二　记述沦陷区内我方奋斗情形者；

三　描写后方生产动态者；

四　其它与抗战有关者。

第五条　本会征求作品概限于未发表之新近作品。

第六条　为手续严密计，应征者不得在稿上书写姓名及作其记号，但愿将作者姓名、作品题目、全文字数、原稿页数及通讯地点等自行密封，连同应征作品，挂号迳寄或自行送交本会，以便揭晓前核对。

第七条　应征作品不得交由本会任何人员代收转交以杜流弊。

第八条　本会于征求期截止后，即将收到之应征作品，交审查委员会审查，审查

委员会组织及办法另定之。

第九条　应征作品中选后本会即给予下列之奖金：

1　首奖自壹仟元至贰仟元；

2　二奖自陆佰元至壹仟元；

3　三奖自壹百元至伍百元；

第十条　中奖作品其版权仍为作者所有，但本会有优先印行之权。

第十一条　如经审查委员会过半数之决议，无适当作品时，本会得保留奖金或重行征求。

第十二条　本办法经本会通过，并分呈各有关机关备案后施行。

中央图书杂志审查委员会
关于演出剧本审查办法

中央政府所在地演出剧本审查事宜，统归中央图书杂志审查委员会直接办理。各地演出剧本审查事宜，由各地方图书杂志审查处或分处办理。其未设有图书杂志审查处或分处之地方，暂由中央图书杂志审查委员会，委托社会或教育行政机关办理之。

无论机关团体或个人组成之剧团，应将其预备演出之剧本缮正原稿，连同说明书缮正原稿各四份，于试演期至少十日以前送审，并须于原稿封面上加盖各该剧团团章。如系机关学校或团体临时组合演出者，由各该机关学校或团体负责送审并盖章。

前项送审之原稿审查机关，于审定后，应以一份存案，一份发还；一份转报中央图书杂志审查委员会备案；一份转送当地社会或教育行政机关备查。其由中央图书杂志审查委员会，或地方社会，或教育行政机关办理审查事宜者，得减送一份。

送审剧本时，应由各该剧团负责人填具剧本演出许可申请表，表式另定之。如系首次送审，并须缴验该剧团已向主管机关立案之登记证，或其他足以证明立案之文件，否则不予审查。经审查后，内容无碍者，由审查机关发给准演证，其有指示删改者，应再由原送审人遵照指示意见，删改后送请复审。

凡剧本有左（下）列情形之一者禁止演出并没收其原稿：

1　违背三民主义者；

2　抵触国家政策者；

3　分散抗战力量者；

4　影响社会安宁者；

5　败坏善良风俗者。

各剧团领到准演证后，应妥为保存，以便随时调验，并于演出之前，须将准演证之号码，刊载于说明书上端。如无说明书者，亦应于舞台幕前郑重榜出。

准演证使用之地点与日期，以该准演证所标明者为限。

剧本于试演时，由审查机关会同检查机关，派员携带业经审定之剧本原稿，临场核正，核正无讹，于准演证上加签证明后，方得上演。

剧本上演期间，由当地社会或教育行政机关负检查之责，遇有必要情形，各该地审查机关得会同检查。

剧本无论已否出版，凡未经依法申请演出许可，或未曾领得准演证而迳行演出者，得由当地社会或教育行政机关，会同军警机关勒令停演。

剧本送审，经由审查机关指示改正，而演出时并未遵照者，当地社会或教育行政机关得按其情节之轻重，商同审查机关予以左（下）列之处分：

1　书面警告并勒令改正；

2　短期停演；

3　全期停演；

4　解散剧团。

演出之剧本，如拟另行出版，仍应依照图书杂志原稿审查办法，申请原稿审查。

各地审查机关对于剧本内容，如不能决定时，应会同剧本原稿，并拟具审查意见，转送中央图书杂志审查委员会核定。

各地审查机关经审之剧本，应按月列表汇报中央图书杂志审查委员会备查。

本办法自公布之日起施行。

皖北人民行政公署
关于戏剧改革工作的指示

1950年12月4日皖教文字第三十五号

本区解放以来，各地区均先后进行了戏改工作，获得了一定的成绩，由于我们对戏改政策掌握不够，大部地区曾发生了下列一些较为普遍而严重的偏向。

一、部分公安机关和区乡干部依靠行政命令，禁演旧剧目，停止旧艺人营业活动，解散旧剧团。

二、部分干部对戏改工作，单纯的认为演出新戏，忽视了对旧戏内容的改编工作，广大艺人在农村中只能演新戏，不能演出新戏者，则被停止活动。

三、部分文教干部，在戏剧工作上，没有采取与旧艺人“同审同编同演同营”的路线，没有从团结及依靠广大旧艺人共同编改旧剧及演出新戏，只是由少数人包办的现象。

四、绝大部分地区，只重视京戏的改革，而忽视了地方戏的改革工作，只看到干部和市民的爱好，而没有进一步看到广大工农群众的需要。

五、少数地区对旧戏改革工作，采取迁就态度，对艺人缺乏思想教育，对戏院也缺乏领导和管理，形成自流，让有毒素的东西传播，应引起注意。

产生这些偏向与错误的原因，是由于我们许多干部对中央的戏改政策认识不够，没有认识到旧剧改革是属于群众的思想改造问题，也是关系到旧艺人职业的社会问题，过多的禁演旧剧及禁止艺人活动，造成艺人失业，群众无戏可看，将引起群众对我们不满。毛主席说：“拖延时间不愿改革的思想是不对的，过于性急企图用粗暴方法进行改革的思想，也是不对的。”我们在剧改工作上，是没有很好的执行这一指示，有了这些偏向的存在，就会妨碍我们与旧戏曲艺人的团结合作，阻碍着戏改工作的开展，应迅速纠正。

根据以上情况，本区今后的剧改工作，应着重下列几点：

一、凡在城乡无原则的禁演剧目及禁止艺人营业等现象，一律要求不再发生。必须遵照中央文化部戏曲改进委员会，及华东文化部的决定，坚决实行纠正，应允许继续演出及营业。

二、各地应迅速建立戏改协会分会，可通过该会有组织有步骤地进行审定剧目与改编旧戏，停演剧目必须根据中央文化部戏曲改进委员会标准统一审定，经本署文教处批准，并转报华东文化部。

三、各地对改编旧剧，创作及演出新剧各方面，都应该加强与扩大艺人的团结合作，采取积极的帮助与鼓励，对积极改编旧戏，创作新戏和经常上演新戏的剧团与戏曲艺人，应予以种种奖励。对艺人的生活与学习，应该切实关心与帮助，对灾区旧艺人，更应有适当的照顾。但另一方面，由于各地区剧场戏班子，受到人力物力的限制，在演出新剧时，只能根据具体条件，有重点地组织典型演出，不能要求过高。

四、各地剧改工作，应以改造本地所最流行的地方戏为重点，如安庆区应以黄梅调为主，巢湖、六安两区，应以倒七戏为主，宿县应以拉呼（魂）腔为主。其他各专县亦应根据这一原则，以改造当地主要剧种为重点，但对各该地区流行的次要剧种，都须予以照顾。特别是对京剧的改革工作，更不应忽视。

五、当前我区正以大力进行土地改革，生救治淮两大历史任务，剧改工作应力求紧

密结合，此次本区文艺工作会议，对此已有了具体的布置，各地应根据这一布置积极进行。

六、附发《中央最近对于戏改工作的措施》文件，希各地文教部门，组织学习及讨论，并切实执行为要。

主任　黄　岩

〔附件〕

中央最近对于戏改工作的措施

（1950年7月27日新华社北京讯）

中央人民政府文化部为开展全国戏曲改革工作，特邀请戏曲界的代表人物、新文艺界的戏剧专家与文化部戏曲改革工作的负责人员，共同组成中央人民政府文化部戏曲改进委员会，作为戏曲改革工作的最高顾问性质的机关。委员为周扬、田汉、欧阳予倩、洪深、杨绍萱、马彦祥、李伯钊、赵树理、阿英、翦伯赞、老舍、艾青、曹禺、马少波、阿甲、刘芝明、李纶、马健翎、张梦庚、王亚平、伊兵、郑振铎、周贻白、焦菊隐、王瑶卿、尚和玉、萧长华、王凤卿、马德成、梅兰芳、周信芳、程砚秋、尚小云、荀慧生、谭小培、金仲仁、鲍吉祥、高百岁、袁雪芬、刘南薇、龚啸岚、韩世昌、连阔如等四十三人，以周扬为主任委员。

该委员会于七月十一日下午一时假文化部戏曲改进局举行会议，由周扬主持，周扬说明委员会的工作任务是（一）审定戏曲改进局所提出的修改与编写的剧本。（二）对戏曲改进工作的计划、政策及有关事项向文化部提出建议。

会议讨论了一年来对戏曲节目的审定工作，认为无论是以单纯的行政命令禁演，或是采取放任自流政策都是不对的。关于审定标准，会议在交换意见后，一致认为对下列情形之节目应加以停演：（一）宣扬麻醉与恐吓人民的封建、奴隶道德与迷信者。（二）宣扬淫毒奸杀者。（三）丑化和侮辱劳动人民的语言和动作。会议认为：对有上述内容之节目，各地文教主管机关应与旧艺人商量，并在与旧艺人充分合作的条件下，分别情况予以改良或停演，一般地应尽量消除其中有毒的因素，而保留其原剧目。会议指出：第一、审定工作应注意区别迷信与神话，因为不少神话都是古代人民对于自然现象之天真的幻想，或对人间社会的一种抗议和对理想世界的追求，这种神话不但无害而且有益的；至于写阴曹地狱，循环报应等来恐吓人民，那些才是有害的。第二、审定工作应区别恋爱

与淫乱，写男女相爱悦的戏，例如《西厢记》是决不应当反对的，但如有些《红娘》的演出者故意把它演成淫亵下流，那才是应当反对的。会上对各地提出停演的剧目逐一慎重讨论，并一致认为《杀子报》、《九重天》、《滑油山》、《奇冤报》、《海慧寺》、《双钉记》、《探阴山》、《大香山》、《关公显圣》、《双沙河》、《铁公鸡》、《活捉张三郎》等戏，不应演出。

会上对于如何修改旧剧与创作新剧本交换了意见，认为历史剧应忠实的反映历史真实，不应将原人物"现代化"，将历史事迹（同）现代中国人民的斗争事迹作不适当的类比。会议认为：对中国历史上的英雄人物，应根据他们在当时历史条件下所具有的进步性、人民性和高尚的民族品质，予以应有的评价。在艺术形式问题上，会议认为：无论旧剧或创作新剧都应当注意保存京剧和各种地方戏原有的特点和优点，而不要轻易将这些特点和优点抛弃。

皖北区一九五一年文艺创作奖金实施办法

为了开展人民文艺的创作运动，特订定皖北区一九五一年文艺创作奖金实施办法。

（一）应征稿件必须符合下列内容：

1、反映皖北人民在抗美援朝、保家卫国、生救治淮、土地改革及其他社会改革与生产建设的各种斗争的业绩；暴露封建社会及反动统治的罪恶而富有教育意义者。

2、反映皖北人民在历次革命运动中与抗日战争解放战争中的英勇事迹，足资鼓舞斗志者。

3、描写各民主阶层及新旧知识分子在毛主席及中央人民政府领导下通过劳动生产、学习进步与文化翻身后的新气象、新精神、新作风的各种典型者。

4、其他各种合乎共同纲领要求内容的作品。

（二）应征作品不限形式，如：

1、文学：诗歌、小说、杂文、报告、通讯等。

2、戏剧：话剧、歌剧、秧歌剧、新京剧等。

3、地方戏：倒七戏、黄梅调、拉魂腔、梆子戏、泗州调等。

4、论著：文艺理论、作品介绍、工作经验报道、专题研究等。

5、音乐：词曲完备的歌曲。

6、民间文学：鼓词、杂耍、相声、歌谣、小调、道情、莲厢调、说书、弹词、评词、大鼓书等民间文学作品。

7、美术：绘画、连环画、木刻、雕塑、漫画、年画、剪纸等。

8、其他各种形式亦可备选。

9、吸取民间形式，及关于民间文艺的调查研究，著有成绩者，尤予重视。

（三）全年奖金总额为大米五万斤。作品分为甲、乙、丙三等，受奖作品数目不限制，奖金按等递增，特殊优秀者不在此限。

（四）由皖北行署文教处，皖北文联筹委会，皖北戏曲改进协会筹委会共同组织文艺创作评奖委员会，进行评选。

（五）获奖作品、版权为作者所有，但评选委会有介绍、出版及编印文集的优先权。

（六）本办法自公布日起，开始收件，十二月评选，揭晓名单在皖北日报公布并发给奖金。奖金有余额时，移下届使用。

（七）应征稿件，请寄合肥皖北文联筹委会，信封背面注明“皖北文艺创作应征”字样，以便识别。

（八）应征作品评选标准及工作细则另行定之。

皖北行署文教处

皖北文联筹委会

皖北戏曲改进协会筹委会

三月十六日

皖北人民行政公署文教处
关于第二届暑期戏曲研究会工作计划的通知

一九五一年六月廿八日

教文字第一八三号

受文者：各专署、市、县。抄致：各地文化馆。

“皖北区第二届暑期戏曲研究会工作计划”，业经一九五一年六月十六日皖北行署第十六次行政会议批准，特此印发希按照办理是荷。

皖北人民行政公署文教处
“皖北区第二届暑期戏曲研究会工作计划”

（一九五一年六月十六日皖北人民行政公署第十六次行政会议批准）

为了进一步贯彻中央“百花齐放”“推陈出新”的戏改方针，和中央人民政府政务院“关于戏曲改革工作的指示”以及满足广大艺人参加学习要求，决定举办第二届暑期戏曲研究会，特拟定下列计划：

1、目的：贯彻爱国主义新戏曲的思想教育，总结一年来戏改工作经验与戏院维持坚持办法，纠正过去偏向，明确今后方针；提高艺人和戏改干部的政治水平和业务水平，培养骨干分子，使现有戏院得到维持巩固，把戏改工作提高一步。

2、学习内容：以政治学习为主，并进行业务学习，结合抗美援朝，镇压反革命活动，生救治淮、土地改革等中心任务，进行新爱国主义的学习，业务学习通过皖北区戏改工作的总结报告，结合戏改，创作、排演、演出来联系实际，求得理论与实践一致，通过各地典型工作经验的报告（特别是坚持的经验）研究讨论，订出维持巩固戏院的办法与戏改工作的计划。

3、学习方法：〈一〉上大课，集体阅读，小组讨论，大组交流。〈二〉政策学习，着重检查过去，决定今后方向。〈三〉开展体育文娱活动，使生活走向紧张愉快。〈四〉发动挑应战运动，结合选定模范。

4、学员条件：〈一〉热心戏改工作，思想进步，在艺人中有威信的各种艺人，不分男女，年龄在十四岁以上五十岁以下者。〈二〉包干制及薪给制在职戏改干部者，均可参加，但须有县、市文教机关开之介绍信，并要在七月十五日前填好鉴定表，先经专署、市文教机关初审合格后，由专署、市统一写介绍信，指定一戏改干部带队，于七月廿日前来合肥，经本会复审合格者，始能报到，不得迟到，以免影响整个学习计划。

5、名额分配：〈一〉艺人共一百七十人，分配如下：

阜阳分区：共二十八人。计：梆子戏十三人，曲子四人，越调二人，京戏三人，说唱六人。

安庆分区：共二十五人。计：黄梅调十五人，京戏五人，说唱三人，其他剧种二人。

巢湖分区：共二十人。计：倒七戏十一人，京戏五人，说唱二人，其他剧种二人。

滁县分区：共十七人。计：泗州戏五人，洪山调七人，京戏二人，说唱三人。

宿县分区：共二十人。计：泗州戏八人，梆子戏五人，京戏三人，说唱二人，其他

剧种二人。

六安分区：共二十三人。计：京戏十人，倒七戏八人，说唱三人，其他剧种二人。

蚌埠市：共十三人。计：京戏二人，梆子四人，泗州戏四人，说唱三人。

合肥市：共十三人。计：京戏六人，倒七戏六人，说唱一人。（平民剧场参加学习的不在内）

淮南市：共十人。计：京戏二人，倒七戏四人，梆子戏三人，说唱一人。

（二）戏改干部共六十人，各县、市一人，专署文教科一人。

6、时间：七月廿日报到截止，七月廿一日正式开始学习，八月廿日左右结束。

（一）艺人：除自带蚊帐、衣被及洗面用具外，伙食、回去路费、学习材料，由本会供给。

（二）戏改干部：自带蚊帐、衣被、洗面用具，伙食供给，办公费，医药费等，所带之各项费用，在报到时作一次向本会缴清，统一筹办，否则不予报到。来往路费亦在原机关报销。学习材料，由本会发给。

8、动员和组织工作应注意事项：

（一）首先由各地文教部门进行号召，采取自觉自愿的报名方式，反对强迫命令、硬性摊派，报名结束，由文教行政部门召集有关部门开会研究，按照实际情况审查批准。

（二）戏改干部由各专署、市指定，但需要其本人现在是搞戏改工作或兼搞戏改工作。

（三）被批准学习学员，应发动原有戏院艺人予以互助，及在本署文教处，民政处及劳动局所发之艺人救济粮内，予以适当照顾，解决家庭生活问题，打破思想顾虑，使之能安心学习。

（四）批准原则要求思想进步，有培养前途的优秀分子，不受文化程度和一定的技术限制（文武场面，亦应适当的照顾到）。

9、结业：结业前，作好鉴定，选出学习模范，发给毕业证书及毕业纪念章、通讯录，举行结业典礼，并组织新戏典型演出，庆祝闭幕，结合观摩。

皖北人民行政公署文教处
关于农村剧团工作情况的报告

一、总 的 情 况

我区解放以来，经过了土地改革和今年春节文娱活动等一系列的社会改革运动，产生了大量的农村剧团。据目前不完全统计，已有一千二百四十个，演员共达二万七千五

百五十一人（含女的在内）。他们主要的活动是在各个节日，配合中心任务以及大的集会当中进行的。在这些活动当中，演出了很多戏剧，改编和创作了不少的剧本，及时对广大的农民群众进行了宣传教育。仅就安庆专区来说，一年多以来，演出剧目达一千零九个。其中自编和改编的占六百三十一个，演出了二千九百七十二次，观众达二百九十一万八千七百二十人。全区三百万人口，几乎每人受到了一次戏剧教育。这些剧团的领导关系，一般的是属于县文教科。乡村是由区、乡政府文教部门领导，由小学及文化站具体帮助，指导业务。有些地区农民，并成立了农村剧团委员会，领导活动。

二、怎样成长起来的

第一、解放以后，广大的农民经历了各种社会改革斗争，在政治上、经济上获得了新的地位，也就有了对文化娱乐生活的要求，像宿松县一位老铁匠吴的香，年轻时曾唱过戏，因受当时当地封建势力的侮辱，乃发誓不再登台已十几年。现在他不但参加演戏，而且还领导了一个剧团，自贴灯油排演，并积极进行创作。这充分说明了翻身后的农民，对文化娱乐生活的看法和要求也就不一样了。另外，由于干部、群众都一致认为农村剧团是开展农民群众文娱活动，活跃农村气氛的核心组织和宣传工作的有力武器。通过剧团的各种表演，使农民群众对政策以及中心任务等能够有深刻的认识。农村剧团便在这样的群众要求与干部热心帮助、支持的情况下产生了。

第三、受到了群众的欢迎与支持，具备了群众基础。剧团是在群众中产生的，是农民自己的文娱组织。它反映了农民群众的现实斗争，在土改中，在反霸中，通过戏剧形象，表现了农民的喜、怒、哀、乐，得到农民群众的欢迎与热爱。如岳西县剧团演戏，一直到天亮群众都不散。春节中下了十几天雨雪，还演了四十七场。从广场演到了堂屋；湖东县剧团演戏中途下雪，群众仍要求演下去，愿意冒雪看戏，这些都证明了农民群众对剧团的热爱。

第三、配合中心任务，取得了领导上的重视。由于中心任务是代表了广大人民的最高利益，符合于群众要求的，而剧团又是推动中心任务的有力武器，因此它能得到群众的支持。如太湖黄镇区沙昌乡，在反霸运动时，换了几个乡长，群众还是发动不起来。后来，义仓乡剧团到该乡演出了当地恶霸章文彬的罪行，斗争立即展开了。抗美援朝运动深入农村时，剧团更鼓舞了群众性的参军运动。太湖南阳区龙团乡开了六、七天会，没有把群众说动。结果新新剧团演出了《光荣参军》，表现了优属代耕工作，打破了群众顾虑，随即发动了二十七个农民报名参军。

由于它的活动配合了中心任务，推动中心任务的顺利完成，取得了广大人民的爱护和支持，发生了很大的效果，因而引起了各地领导上的重视，多方面地予以指导和帮助，使剧团工作有了力量，得到了支持。

第四、掌握了大众化的方向，采取各地的民间形式。农村剧团主要的演出形式是各地的地方戏，如阜阳专区的梆子戏，巢湖、六安专区的倒七戏，安庆专区的黄梅调等。各个地区的农民群众都熟悉各该地区的地方形式。所以农村剧团，一开始便掌握了这一个特点，演出的戏，群众易懂，而且会马上跟着唱起来，因而极受农村的欢迎。与此相反，便必然失败，如潜山县槎水区群众，爱看黄梅调，而干部却从个人喜爱出发，硬要演话剧，后来群众走光了。这里强调了地方形式，并不等于抹煞反对其他形式，而是在目前的情况下，演出地方形式是主要的问题。

三、克服困难的经过

第一，演员方面：由于农民长期地处在封建社会统治之下，在思想意识上受了封建礼教的毒害。虽然解放后，农民已经翻身，但封建社会所加于农民的影响，不是一下子就能够清除的。所以，就农村的戏剧活动说来，一上来有些农民在思想上是认为演戏是“丢丑的”，“唱戏的人”是下流。因而，农村剧团在产生和发展上，首先便遭遇了演员不齐备的困难，特别是女演员难于发动。

一般的青年农民，经过了各种社会改革斗争，觉悟已经提高，且喜欢文娱活动，也容易接受新的影响。在政府的号召与积极分子的带头影响之下，特别是只要把打通家长思想的工作做好，发展演员倒没有什么大困难。至于妇女参加剧团不仅是家长问题，而且妇女本身思想上也存在了问题。一般的都是通过青年团员的带头表演，与演员和剧团负责人的以身作则，动员说服自己的家属先行参加活动的影响下，再经过大家动员和冬学的普遍号召，得到了解决。如潜山县黄梅区龙山乡剧团，起先一个女演员都没有，后来，动员了一个青年团员参加了，演过一次戏后，回到家里，婆婆便纠着要拼命，打呀、闹的大煞风景。后来经过了团内部的讨论，由剧团副主任江金贵首先动员了自己的妹妹和侄女参加了，这样才顺利地发展了女演员。现在这个剧团已有十五个女演员。又如潜山源潭区剧团，开始也没有妇女参加，后来，动员来了一个青年团员方翠华。她开始也怕丑不愿意，经过了冬学的教育和培养，她才逐渐对剧团有了正确认识，于是她在冬学里普遍号召，又到处动员说服。她了解妇女们所以不愿参加剧团的原因，在本身是怕丑，在家长方面，表面上看是怕“男女混杂”，怕“惹家庭纠纷”，实地里是怕“耽误生产”。于是剧团根据这些情况来向群众宣传，要求一般家长们让自己的女儿、媳妇来试一试，不好再回家不干。这样，在一些妇女入团后，乃积极地抓紧进行学习，教育她们在家里要努力生产，以争取家长的信任。这样一来，许多家长也都反映说：“我家女儿、媳妇，参加剧团后变好了，做事也发狠了。”

第二、经费方面：依靠群众乐捐、动支斗争果实、以及演员自备伙食（带干粮）、捐助灯油、开荒生产（泗县长白剧团有生产地十一亩；炳辉县张铺剧团去秋种了三石多种，

收了六十多担稻）等方法来解决。有的依靠募捐和演出收入（如怀宁县石牌剧团，是用卖票方法增加收入），但在募捐上都避免了摊派现象。

第三、剧团材料方面：由于目前我们新的文艺创作赶不上群众运动的需要，且大部分不能切合当时当地的具体斗争现实，而旧的剧本在没有改编前，又多有封建迷信的毒素，不能上演。因此便造成了剧本荒。解决的办法，便是通过真人真事，发挥群众智慧，集体创作。一年多以来，自编和改编的剧本很多。这些剧本的内容，都是围绕着各个中心任务的。如宿松县艺人吴的香，自编了一出《地主三个脸》（黄梅调）就是比较有思想性的剧本，而且他的创作方法也是很现实的。为了写剧中一个斗争的场面，曾在一个早晨，跑到几十里以外的地方，参加了公审大会。这种创作方法和态度，都是很宝贵的。

第四、演出条件上的困难：在目前的农村经济情况下，演出的条件上有很多的困难。特别是在剧团的设备上。一年多以来，各剧团运用了群众力量，适应农村的经济情况和简朴的特点，都初步得到了解决。如用秤盘子当小锣，竹筒子作鼓，松树油作灯光（如岳西县剧团），水浸红纸作胭脂（太湖剧团），被单子作幕布（潜山县剧团）等等。当然，这里也有少数剧团，不顾客观情况，不从实际出发，而企图搬用城市的灯光、布景、设备，结果浪费了物力，加重了群众的负担，而使剧团不能巩固。

第五、业余问题，也便是活动与生产上的矛盾问题。农村剧团绝大部分的成员是农民，是生产者。若在演出上花费了很多时间，便要增加他们生活上的困难。这样，剧团也不容易坚持下去。因此，我们必须明确农村剧团的活动，一定要是季节性和业余性的，绝不能妨碍生产或与生产脱节。这问题的解决，除了鼓舞演员同志们生产与演戏的热情以外，在方式上要利用分散读台词，带到田地里、山头上当山歌唱，再集中在晚上和天雨闲暇时间进行排演；特别是掌握了季节性活动的原则，如秋后农闲和春节期间活动，平时农忙少活动或不活动（配合大的节日和大的中心任务在外）。

四、现 存 问 题

第一、领导问题：农村剧团，目前领导关系尚未统一。有的由区、乡政府领导的，有的由农会领导的，虽然说总的都是属于各县文教科来领导，但实际上，有些县文教科尚未配备文化工作干部，此项业务也就无力照顾。因此，等到中心任务到来，用得着剧团的时候，领导上便来使用一下（主要工作还是区、乡政府搞）；运动过了，就置之不理，随各剧团自流。还有些县在用了之后，即想解散它，生怕弄出事来或多一麻烦（如亳县）。

第二、材料问题：剧本以及一般曲艺唱本，感到非常缺乏。各剧团在以往，虽然通过真人真事进行自编，解决一些问题；但根据情况的发展和群众要求的提高，自编是存在了一些困难的。特别是文教行政与宣传部门，对创作剧本的帮助与审定工作很不够，不仅影响群众的创作兴趣，而且使创作水平的提高感到困难。

第三、演员问题：一方是演员缺乏问题，也便是演员流动问题。许多剧团较好演员，被提拔当干部，骨干便成了问题。因此，培养剧团后备力量非常需要。另外，便是演员的质量问题。因为学习时间很少，政治水平和业务水平都很低，因此，如何培养提高演员质量和加强演员的学习问题，是很重要的。

皖北行署文教处

一九五一年八月

皖北人民行政公署文教处
关于戏曲改革工作情况的报告

甲、基本情况

1949年，皖北全区解放后，各个较大城市，在广大艺人群众力量的推动与帮助之下，都先后进行了戏改工作。但由于文化行政机构没有及时建立，文教部门因忙于接收及整顿学校，对文化工作，未能很好注意搞起来，戏改工作，缺乏统一领导，有自流现象存在，以致偏向不断发生：

（一）城市中无原则地禁演旧戏。阜阳在解放初期，曾把京戏禁演了好几十出，砀山把梆子戏禁演过一百多出，蚌埠连《红娘》也不准上演。淮南市女艺人唱了《纺棉花》，还被罚在黑板报上检讨。艺人在无戏可演及在领导上帮助的情况下，便将《九件衣》、《小仓山》、《红娘子》、《黄泥冈》等新京戏普遍上演。对城市观众来说，是耳目一新，起了不少的宣传教育作用。当然，个别地区亦有放松审查剧目，让含有毒素太深的戏上演的现象。

（二）在广大农村中，下面干部借口演戏妨碍生产，影响治安，对人民的文娱活动不重视，任意解散剧团，停止艺人活动。

（三）绝大部分城市，只看到干部和市民的爱好，而未能进一步地看到广大工农群众的需要，偏重改革京戏，忽视地方戏改革工作。甚至用各式各样的方法，阻止地方戏上演。这些违反政策的现象发生以后，便免不了要造成艺人失业、生活无着，及群众无戏可看，因而对我们有些不满。

在1950年8月以后，本处文化科建立了。各专署、市文化股（或社教文化股），开始增添了必要的专职干部，各地文化馆，也指定专人搞戏改工作，或兼搞戏改工作。特别是通过皖北第一届戏曲研究会的学习，初步培养了一批戏改工作中的骨干分子。同时，

戏改群众团体也逐步组织起来，除皖北文联戏剧组成立外，已有七个县成立了戏改协会，二十五个县成立文艺工作小组，专搞或兼搞戏改工作。在文化行政领导方面，对政策、业务指导，亦予以应有的重视。本处召开了文工会议，专门讨论了戏改问题。此外，我们又编辑了两辑戏改丛刊，进一步贯彻政策、业务教育。并通过皖北区第三届文教行政会议，反复地传达了中央戏改政策。各地文教行政部门，对过去违反戏改政策的种种现象，亦及时注意纠正。因而，戏曲界面貌为之一新，表现在轻视地方戏现象已基本上得到纠正，戏院制度有了改进。在抗美援朝爱国主义的教育下，爱国主义戏曲活动大为开展。农村中失业艺人，均加入农村剧团活动，配合中心任务，进行宣传，推动了各项中心工作。在灾区坚持方面，更是值得提出的。由于我区连年遭受灾荒，各地戏院纷纷告急，已垮台戏院二十所，一般戏院全靠借债卖东西坚持。皖北行署有见及此，曾拨发救济粮十七万斤，扶持戏院渡过淡月。各地政府部门也作了各种有效的救济。特别是在领导艺人生产自救方面，有了极为显著的成绩。蚌埠、安庆、六安等地艺人，并发动过义演互救运动。在政府大力支持下，在前后台的合作下，在艺人大力开展副业生产下，已基本上战胜了灾荒，坚持了戏曲阵地。

乙、做了哪些工作

（一）艺人团结教育及生活方面：根据不完全统计，全区艺人参加学习的有百分之八十以上，除本处举办了全区性的戏曲研究会外，各地艺人都在业余时间进行学习。戏院较多的城市，多半是集中学习。如合肥、阜阳、界首等地办的春、冬季艺人业余讲习班。戏院少的城镇，由戏改干部经常到戏院帮助艺人学习，如六安新新大戏院。学习内容分政治、业务、文化三方面。政治学习大多是结合中心任务来进行的，业务学习以编演新戏为主，文化学习主要是识字。一般艺人通过学习，已初步认识到中国革命的远大前途，懂得本身在新社会的地位。因而初步建立了比较严肃的工作态度，改变了旧的生活作风。如界首大众剧团，有百分之八十的艺人吸大烟，经学习后，他们自动组织了戒烟小组，在互相监督下，都戒断了。阜阳前进剧团，艺人吴仲祥，过去每天吃三十次大烟才过瘾，现在也戒绝了。这些例子是旧艺人蜕变为新艺人的具体表现。

由于艺人受反动统治毒素太深，从前宿命思想非常浓厚，认为穷是穷命，唱戏总无出头之日，抱着游江湖、今朝有酒今朝醉的态度。如六安新新大戏院，有一个唱小丑的编了一首歌谣道：“手里无钱穷不安，手中有钱富不安，欲想得安，将钱花干。花干再挣，挣了再花干。”现在，他已完全消除了这种想法，而树立了家务思想。再如六安新新大戏院，一两年来，有六、七个艺人结了婚，成了家。他们说：“什么拜神求佛，把我们思想都弄坏了。不是解放了，我不知浪荡到几时。”通过业务学习，艺人由不愿改戏的思想，

变为自动来改戏。界首有个艺人说："从前我不知道演旧戏是为坏人宣传，今天我们翻了身，就得要为自己宣传，把一切旧戏都要改造好。"通过文化学习，艺人中的文盲，逐渐减少。有些艺人由一字不识，慢慢能看通俗的书报。学习的收获很大，我们是可以肯定的。但是，也不无缺点。有的在学习内容上缺少中心，份量太多，政治、业务、文化等同时进行，一面难以学得好，同时又增加艺人思想上负担，学习情绪得不到提高，因而有些艺人，对学习采取应付态度。我们认为，目前艺人学习，应以业务学习为主，通过业务学习，联系到政治文化学习。这样对艺人帮助是大些，同时，又可以提高他们学习兴趣。如界首有一个梆子戏院，改编演出《血泪仇》。在改编前，通过讲解剧情，分析人物性格，联系政治。由于剧情唤起了艺人在旧社会的本身所受到遭遇，而都痛哭了起来。艺人刘玉兰，想起了她被国民党反动派军队所杀害的孩子时，也哭着说："这也是咱的血泪仇！"这样例子当然很多，不能一一举出。安庆民众剧场，有一个小演员叫潘璟琍，从前一个大字不识。经过不断地演新戏，念单片，现在已认识好几百字，比专门上文化课认字块要收效得多。因此，业务学习去结合政治、文化学习是很好的办法。

在团结艺人方面，在前一阶段，新文艺工作者（包括戏改干部在内），对艺人团结帮助不好，许多地区并发现新文艺工作者轻视艺人的现象。近一年来，这种现象已有转变。新文艺工作者和戏改干部，已深深体会到要做好戏改工作，首先要团结广大艺人，要向艺人学习，因而逐渐与艺人打成一片。向"同编、同审、同演、同营"的方向努力。比如，各地艺人在演出新戏、创作方面，所取得的成绩，都与新文艺工作者的努力帮助分不开的，这便是一个显明的例子。

（二）制度改革：由于艺人政治觉悟的提高，对旧有戏院制度是不满的，因而纷纷要求改制。根据不完全统计，全区七十九所戏院中，有五十以上戏院，都建立了共和制和委员制。实行民主管理，经济公开，演员薪水采取自报公评，作到按劳取酬。如合肥平民剧场，底包与角儿相差不过两倍。主角拿一万八千元（注：一万旧币相当于人民币一元），班底就可拿六千元，悬殊不大。有些戏院在改制当中，主角自动减低包银，推动了制度改革，如合肥新新大戏院演员心砚明，原来拿二十四万一天，自动减去一半。界首解放剧团演员马金凤，原拿一百三十股账，自动减去一百股账，这样牺牲个人利益精神，是值得表扬的。一般戏院经过改制后，艺人都以主人翁姿态出现，内部团结得很紧，因而推动了业务改进。未进行制度改革的戏院，不合理制度也有改善。有的前台老板竟不愿意干资方，要求下后台唱戏，争取入工会，这都说明艺人认识的提高。

在制度改革的过程中，最主要的是要依靠艺人群众，启发艺人的自觉自愿，使他们认识到旧制度的害处，讨论建立新制度的办法。在这里要做好必要的思想动员工作，急躁、生硬是收不到效果的。如蚌埠市为了帮助该市天桥大戏院改革旧制度，戏改干部在不到一个月内，便召开了五十多次会，这是非常不妥当的。在改制当中，尤其应该说服

班底的平均主义思想，减少角儿与班底中间的矛盾，这是很要紧的。

（三）改编、创作、演出新戏：两年来，根据不完全统计，全区改编旧戏有一百三十一种，创作新戏一百零六个（曲艺未列入在内），演出新戏有三百八十七个。创作和演出新戏，都是结合中心任务来进行的。在土改运动中，《三世仇》、《仇深似海》、《九件衣》等戏普遍上演，激发了广大农民的阶级仇恨，鼓舞了斗争情绪。蚌埠京戏艺人集体创作了《农夫恨》，连演十五场，场场客满。桐城大众剧团，根据连环画创作了《三上轿》，在土改典型乡演出时，群众看了也受到很大教育。界首艺人创作了《刘虎二》，主要是暴露恶霸的滔天罪行，有一位老先生当时愤恨得晕倒下来。在根治淮河运动中，《大禹治水》、《淮上好儿女》等戏曲不断地出演。在抗美援朝运动中，各城市先后演出了《抗秦援赵》、《江汉渔歌》、《父子争先》、《光荣参军》等爱国主义新戏曲。六安新新大戏院，以越剧《信陵君子》为范本，集体创作演出了《抗秦援赵》，连演数场，场场客满。合肥在红五月举办创作竞赛，有八十位艺人参加这一运动。在五十天内，创作出《我们的责任》、《拜年鸡》、《爱与恨》、《新新纺棉花》等二十多个新戏曲。在镇压反革命运动中，《姚大娘捉特务》等新戏曲大量演出。两年来，新戏曲的上演和创作，以及改编旧戏是有成绩的。但是，各地为了配合中心任务，都比较偏重演出新戏曲，而忽视了对旧戏的改编工作，这是一个很大的缺点，今后应当加强改戏工作。

由于创作是为了赶任务，创作出来的东西，都未能很好地整理推广，这也是一个损失。在改编方面，一般的都能掌握删除与增益，但对贯彻中央规定的修改标准，做得很不够。某些地区对神话剧与迷信戏未能很好地区分，关于历史人物的处理，也不能完全合适。如临泉改编《程敬思搬兵》，称唐王为帝国主义，便违反了历史观点。这是由于我们还缺乏统一的、有计划地进行审定剧目及改编等工作。

丙、主要的体验

（一）贯彻爱国主义教育，推动了戏改工作。近一年来的戏曲改革工作，是在爱国主义教育下进行的。各地艺人，通过爱国主义的教育，普遍参加“五一”大游行，举行了爱国主义的新戏曲公演，订立爱国公约，以实际行动来抗美援朝，纷纷订立增产义演捐献计划。阜阳艺人通过控诉会，觉悟普遍提高，大胆地检举了隐藏在剧团内的两个反革命分子。六安新新大戏院，有三个艺人光荣地参加了志愿军。今后必须继续贯彻爱国主义的教育，进一步把戏改工作搞好。

（二）明确了戏改重点及地方戏发展方向。皖北戏改工作，应以黄梅调、倒七戏、泗州调、梆子戏等对群众影响最大的地方戏为改革重点。一般干部对这点是认识不足的，也就没有很好地引起重视。在抗美援朝运动的宣传工作当中，各地农村剧团，均由演话剧改演为地方戏。因为地方戏易于反映现实，又为广大群众所接受，宣传效果大。通过这次的现

实教育，再加上领导上关于戏改政策的教育，各地对地方戏是逐步地重视起来。

一九五一年八月

皖北区剧场管理暂行条例

（一九五一年十月六日皖北人民行政公署第廿六次会议批准）

第一条：为改进与加强剧场的经营管理，以利人民戏剧事业的发展，特根据中央人民政府文化部剧场管理暂行条例（草案）制定本条例。

第二条：凡公营、公私合营及私营剧场，悉依本条例施行之。

第三条：凡公营、公私合营及私营剧场，均应由当地文教主管机关统一管理。其经营方针，亦应接受当地文教主管机关的指导。

第四条：凡公营及公私合营剧场，均应在企业化的原则下，有计划的组织优良戏剧的演出，并努力改进剧场的内部管理。建立新的制度与作风。

第五条：凡公营、公私合营及私营剧场，均应按季拟定该剧场的业务计划，并按周将上演剧目于上演前报请当地文教主管机关核备。

第六条：当地文教主管机关，应正确执行戏改政策防止放任自流，得依据各该剧场的上演剧目随时检查其演出情况。

第七条：凡新建剧场或原有剧场改建、转业、歇业时，均应于事前报请当地文教主管机关备案。

第八条：凡公营、公私合营及私营剧场在聘请或解聘剧团、戏班、演职员前，应报请当地文教主管机关备案后方得聘请或解聘。

第九条：为了保障正当营业及维持剧场秩序，严禁无票入场，及演出时退票等混乱现象。

第十条：各公营、公私合营及私营剧场秩序一律由当地公安部队维持。

第十一条：凡在三个以上剧场的城市，当地文教主管机关得会同有关机关及剧场负责人或其同业工会的代表组织剧场管理委员会。剧场管理委员会在当地文教主管机关的领导下负责监督各剧场执行上列事项。

第十二条：本条例经皖北人民行政公署批准后公布施行。

皖北人民行政公署文教处
关于举办戏曲艺人业余学习班的指示

（51）教文字第284号

各专署、市、县文教科（局）：

皖北戏曲改革工作，两年来已获得显著的成绩。首先，艺人们经过学习，政治觉悟普遍提高了；戏院制度有了改进；新戏曲争先恐后的上演；禁演、停演、排斥地方戏等现象，基本上得到了纠正。为了从现有的基础上，把戏改工作提高一步，必须正确执行“百花齐放，推陈出新”的方针，审定剧目，澄清舞台形象。而贯彻这一方针的关键，在于团结艺人进行思想教育。因此各地文教行政部门，除应经常注意加强艺人的学习领导外，并应在今年冬季举办戏曲艺人业余学习班。特作如下指示，希切实执行。

一、加强政治教育，改造艺人的思想，是戏改工作的重要环节；不应孤立强调戏曲业务上的研究。只有提高艺人的政治思想，才能批判旧有戏曲，分别好坏，加以取舍，顺利开展戏改工作。因此，艺人学习，应结合戏曲业务，加强政治思想教育。

根据中央人民政府政务院“关于戏曲改革工作的指示”，目前戏改工作，应以主要力量审定剧目。故这次学习，应以审定地方戏曲为中心内容，将流行最广，对群众影响最大的旧有剧目，进行正确的审定，发扬一切健康、进步、美丽的因素。删除一切不良的思想内容和不良的表演方法。但应注意“推陈出新”珍重民族的优良传统，严防乱禁、乱改。

开展戏改工作，必须通过艺人的密切合作；办好学习班，应走群众路线，相信艺人，虚心倾听他们的意见，发挥艺人的力量，反对少数干部包办代替。

二、学习班的具体要求：

甲、各专署、市、县文教行政部门，应当动员所在地戏曲艺人，在不妨碍营业的原则下，进行一个月左右集中的业余学习；各县并须抓紧流动职业班社的学习领导。不能集中训练者，可派戏改干部至各班社轮流进行教育。其愿自带伙食参加学习者，更为争取。

乙、对旧有流行剧目，进行审定；对其中不要修改的，需要修改的，或必须禁演的，应分别反复研究，写出具体意见，报送本处处理。并可选择一至二个对群众影响最大，较易修改的戏曲作为改革重点，写成定本，抄送本处转华东文化部研究出版。

丙、指定干部二至四人，专门负责学习班工作。学习结束后，应将戏改干部固定起来，专业戏改工作。同时要有计划地选择政治品质较好，文化程度较高的艺人，培养为戏改干部，扩大戏曲工作的力量。

三、各地文教行政部门必须直接领导，并责成所属文化馆具体负责。吸收新文艺工作者（文联、文工队等）和艺人（以皖北区第一、二届暑期戏曲研究会会员为主要对象）参加。组织学委会，以戏院、书场为单位，编成学习小组，便于与实际工作结合，做到边演边审，边演边改。

四、学习班学习布置要切合业余学习的实际情况，内容要集中，报告要精简，每日学习以二至三小时为限。要求不能过高，以免造成艺人的思想负担。学习文件暂定为“政务院关于戏曲改革工作的指示”；“皖北人民行政公署关于戏曲改革工作的指示”；“人

民日报社论重视戏曲改革工作”；以及马少波的“清除舞台一切病态和丑恶形象”（载九月廿七日人民日报）等四个文件。

五、学习班经费：各专署、市在戏改经费中支出；各县在地方经费中求得解决。开学前，各地应即根据本指示精神，结合当地实际情况，订出计划，报处备案。结束后，自下而上进行总结，连同审定及修改的剧本，学员名册及有关材料送处。

1951年11月5日

抄送：皖北文联、各专署市文联、各文化馆

皖北人民行政公署文教处
关于执行戏曲审定工作情况的报告

我区戏曲审定工作，可分混乱、纠偏和审定剧目等三个阶段，现根据情况，报告于后：

一、解放初期的混乱现象

解放初期，文化行政机构没有及时建立，戏改工作缺乏统一领导。在戏曲审定工作上，发生了严重偏向。主要是无原则地禁演旧戏，和轻视排斥地方戏。临泉县禁演河南曲子一百八十三出，砀山县大量禁演梆子戏，在阜阳，有几十出京戏禁止上演，蚌埠连《红娘》也不许演唱。淮南市女艺人唱《纺棉花》有些淫荡，某区赵区员当场叫骂：“什么东西！”公安局并下令该女艺人立即出境，结果被罚停演一天，并在黑板报上悔过……，弄的艺人无戏可唱。

在农村，区乡干部或公安人员，经常借口“妨碍生产”、“影响治安”、“有伤风化”等，任意解散剧团，或不许演唱。如霍山县曾解散流动剧团，六安县某流动剧团在齐冈乡演出，竟被派出所拘押。六安县苏家埠一带的区乡干部，认为唱小戏的都不是好人，只要不唱小戏了，便称为“改邪归正”。一般地区是不许演唱，也有的一个月只能唱十几天戏，弄得生活成问题。回家吧，土改时没分田，因而造成生活困难，均感到不满。这些违犯政策的行为，不仅影响戏院、班社的营业，而且造成群众的普遍不满。

其次，个别地区，单纯从营利观点出发，放松对剧目的审查，原封不动地搬演老戏。对《中央最近对于戏改工作的措施》中，决定不应该上演的十二出戏，还有个别剧社在演出。如舒城皖中平剧社，曾演出了《九更天》、《大劈棺》、《杀子报》等毒素太深的戏。

二、纠正偏向和编演新戏

1950年8月间，通过皖北区第一届戏曲研究会的学习，成立了皖北区戏改协会。各专署、市及部分县，也先后成立了戏改支分会，对戏改工作，起了推动作用。皖北戏改协会并以审定剧目为中心，编印了两辑戏改丛刊，发给各地戏院，作为审定剧目的参考。10月间，我处召开了文艺工作会议，专门讨论戏改工作。12月间，皖北人民行政公署，针对实际情况，发出了《关于戏曲改革工作的指示》，1951年元月，在皖北区第三次文教行政会议上，又反复地讨论了全国职工会议的决议。各地文教部门，通过一连串会议，从思想上重视了戏改工作，对过去违反政策的种种现象，并逐步求得纠正。

在开展各种宣传运动，特别是抗美援朝的宣传运动中，农村的流动班社，也像广大农村剧团一样，结合中心任务，大量地演出了新戏，有力地推动了中心工作。禁演、停止艺人活动等现象，已很少发现了。

同时，各地又先后组织了艺人学习，艺人的政治思想提高了一步，纷纷编演新戏。根据不完全的统计，全区已改编的旧戏有二百二十四个。仅宿松一地，就改编了九十三个黄梅调。这些修改的剧目，均未能整理写成定本，一般只是演了算事，这是一个很大的损失。改编的方法，一般的能掌握“删除”与“增益”的原则。但因水平的限制，远不能符合中央规定的修改标准。有些地区改编《白蛇传》，把迷信和神话部分混在一起，加以清除。把故事完全改变，仅留下许仙与白蛇之名。有的对恋爱与淫荡纠缠不清，如把故事淫诲、歌颂统治阶级才子佳人的《唐伯虎三点秋香》，也当作恋爱戏演出。有的不能正确地处理历史人物，如改编《程敬思搬兵》，竟称唐王为帝国主义，违反了历史观点。

各地禁演或停演的剧目，据5月份材料统计，除《九更天》等十二出戏外，尚有《马寡妇开店》、《坐宫》、《珠帘寨》、《打樱桃》、《梅龙镇》、《大劈棺》、《宝蟾送酒》、《探亲相骂》、《反长安》、《姚刚征南》、《洛阳桥》、《莲花庵》、《打西庄》、《五兄哭坟》、《五虎捉妖》、《吴三保游春》、《余老四反情》等十七出。

三、有重点审定剧目

为了提高艺人及戏改干部政策水平，有步骤、有计划地开展审定剧目工作，本年8月间，举办了皖北区的一届暑期戏曲研究会，集中各种戏曲艺人及各地戏改干部，共一百七十余人，进行了一个多月的学习。有重点地学习了审定剧目的原则和要求，把皖北各种地方戏主要剧目，进行了初步审定。分为：（一）可暂不修改或略加修改的；（二）毒素虽大，但仍可修改的；（三）毒素太大，无法修改，说服艺人不演的等三部分。印成了定本，发给学员，带回各戏院，作为演出参考。并记录了各种地方戏流行剧目的剧情二百个，由戏改干部与艺人共同研究，提出了初步修改意见，拟整理出版，印发各地。此

外，还改编了《连环套》、《临江驿》（京戏）、《绣鞋记》、《云楼会》（黄梅调）、《干旱记》（倒七戏）、《秦香莲》（梆子戏）等戏，抄成了定本。除《干旱记》已出版外，其余尚待研究处理。

为了贯彻政务院关于戏改工作的指示，我们今后应贯彻下列工作：

1、指示各专署、市及有条件的县，在本年内，举办戏曲艺人冬季业余学习班一期，时间为一个月。学习重点，为审定剧目及表演方法，并进行必要的与适当的修改（通知即将发出）。

2、根据中央文化部剧场管理暂行条例（草案）拟订了《皖北区的剧场管理暂行条例》，业经皖北行署行政会议批准印发。规定各地需要改进剧场管理，按期掌握上演剧目，正确执行戏改政策，防止放任自流现象。

3、改合肥平民剧场，为皖北倒七戏实验剧场，以推进地方戏的改革工作。目前该剧场的重点工作，是调查记录倒七戏原有剧目、剧词，一一加以审定，并进行必要的修改，按期订出戏曲节目上演计划；经常排演现代戏；加强与改进剧场管理；并有重点地指导安庆的民众剧场（黄梅调）、蚌埠的天桥剧场（泗州戏）、阜阳的解放剧团（梆子戏），使之成为推动各地各种地方戏改革的中心戏院。目前，这些戏院、剧团，亦已开始调查各原有剧目、剧词，加以审定与修改。在这几个戏院，争取在两年内，经过修改的戏曲剧目与原有优秀的剧目的上演，占完全优势。

一九五一年十一月六日

皖北区第二届
暑期戏曲研究会工作总结

（一九五一年十二月十二日）

甲、一般情况

为了贯彻中央戏曲改革工作政策，及满足广大艺人要求，皖北行署文教处决定举办第二届暑期戏曲研究会。要求通过学习，贯彻爱国主义教育，开展爱国主义戏曲活动；总结一年内戏改工作经验与戏院维持办法，提高艺人和戏改干部业务水平，培养骨干分子，使现有戏院得到维持、巩固，把戏改工作提高一步。

学习时间为一个月，八月二日起至八月三十一日止。学习内容：第一单元开学典礼及爱国主义教育，时间为六天；第二单元戏曲改革政策与皖北戏改要求，时间为十八天；第三单元总结、结业鉴定。订立爱国公约及捐献义演，时间为五天。

参加学习的艺人有一百四十二人（内女会员十五人），戏改干部三十四人。艺人照剧

种来分："京戏"的四十二人，"倒七戏"二十人，"黄梅调"十八人，"梆子戏"十九人，"维扬戏"六人，"曲子"四人，"四句推子"二人，唱"坠子"四人，拉"洋琴"的一人，说"评词"的九人，说"大鼓"的九人，说"相声"的二人。这些艺人来自三十七个职业戏院，二十八个城镇业余剧团，说唱艺人来自十八个县、市。因此，这次戏曲研究会团结面是很广的。

乙、学习收获

一、贯彻了爱国主义思想教育：通过学习，批判了专门为吃饭而唱戏的错误观点，及旧戏曲中一切反爱国主义的内容和表演方法，学员们由感性上对祖国的热爱变为理性上的认识。如：艺人张传宏谈心得时说："从前我也大喊要爱国，但不知道为什么要爱国和怎样的爱国。通过学习，我知道祖国是在人民的手里，有伟大的毛主席领导，在世界上的地位空前提高。因此，作一个新中国艺人是光荣的。"艺人心砚明学习后回院演戏，废除了吃过不少苦头学来的跻工。此外，他们还订立了"决不演不合于爱国主义的戏曲"等十一条皖北区戏曲界的爱国公约。

二、交流了工作经验，确立了改戏信心：皖北区两年来戏曲改革工作是有成绩的。特别是坚持灾区戏曲工作，艺人和灾民一样的吃着野菜，他们在政府领导和帮助下，开展副业生产，渡过了淡月，坚持了戏曲阵地。这些经验都作了交流，启发了艺人们坚持戏曲的信心，懂得了只有坚守戏曲阵地才有发展前途。同时对戏曲改革工作的偏向，也作了检查。特别是对领导戏曲改革工作的干部，过去在工作中所犯的粗暴改革及放任自流，两种错误思想彻底的进行了批判。如干部赵鸿自我检查说："我过去强迫过艺人演新戏，认为旧戏都不好，因此对戏曲的演唱加以限制，不管艺人思想通不通。今天检查起来，这是非常错误的"。关于改编旧戏问题，艺人唯一的顾虑是怕拿手"好戏"改了，将来无戏可演；而干部总不考虑改戏要牵涉到艺人生活及广大群众爱好，任意去改，因而与艺人思想是对立的。这两种矛盾思想的解决，是通过戏改政策和理论学习中从事改戏工作才获得的。并集体改编了《连环套》、《临江驿》、《青风寨》（京戏）、《绣鞋记》、《云楼会》（黄梅调）、《干旱记》（倒七戏）、《秦香莲》（梆子戏）、《朱买臣休妻》、《海潮珠》（鼓词）等戏曲，均抄成了定本。除《干旱记》已出版外，其余尚待研究处理。通过这些戏曲的改编，艺人树立了相信干部领导的思想，干部也明确了改戏必须与艺人合作，因而都确立了改戏信心。如艺人刘部宗说："改戏光靠我们动手是不行的，必须有干部领导，因为干部政治水平比我们高，会分析问题。"大家一致认为："改戏必须发挥集体力量，结合剧目审定文件，研究分析剧情，确定故事和人物，然后写出定本。"

三、明确了戏改方针，贯彻了戏改重点：通过审定剧目文件的学习，把皖北各种地方戏重要剧目八百一十五个分为：（1）可暂不修改或略加修改；（2）毒素不大但仍可修

改；(3) 毒素太大无法修改需要说服艺人不演等三部分进行了初步审定，印成了定本，发给各戏院作演出参考。并记录了各种地方戏最流行的剧目剧情二百余个，提出了初步修改意见，拟整理出版，发给各地戏院作为改编旧戏的参考。结合剧目审定，联系到澄清舞台的形象，对一切不良的表演方法，如走尸、敌我换枪、开肠破肚、淫秽下流、与剧情无关的武打以及小丑的信口开河，下意识的插科打诨等等，进行了批判。学员一致认为这些不良的表演方法，应该加以清除。说唱艺人也重视这一问题，如大鼓艺人张文玉说："说书、唱词的虽然没有舞台，但也有演出形象，如我们说到小脚是三寸金莲时，就用手捏着鼻子学小脚走路，这不是丑化吗？也要除掉。"关于戏改重点问题，过去有些戏曲改革工作干部从个人兴趣出发，不懂地方戏就不管地方戏，甚至于对地方戏采取排斥的态度，这是对"百花齐放"的方针不认识、不尊重群众的爱好、轻视民族艺术遗产的表现，通过分析、批判、检讨，使大家明确了这一点，因而确立了以地方戏为戏曲改革工作重点的思想。

丙、调查研究工作

为了发扬优良的民族艺术传统，调查研究组有计划地组织了皖北实验文工团的团员和干部及皖北文艺干部学校的师生共六十人，分成若干小组，向各种戏曲艺人调查记录了地方戏曲曲谱共一百七十五个。每人并学会了一两套宝贵的民族艺术，如舞蹈、荡马、起霸、拉洋琴、说大鼓、说坠子、唱地方戏等等。同时艺人也向他们学习一些新的东西，发扬了互相学习的精神。

丁、经 验 教 训

一、集中的研究会，必须通过业务学习，贯彻艺人政治思想教育，从思想基础上去贯彻戏改政策，才会有政治保证。只着重业务改革或只着重思想改革都是不对的。

二、坚持群众路线，是办好学习班的唯一办法。因此，这次学习班主要是依靠了艺人、新文艺工作者及各地调来学习的戏改干部，组成了学习委员会，以小会来领导大会，加强了艺人与新文艺工作者的团结，发扬民主作风。在学习上、生活上，实行民主管理，各种公约由学员自行订立，学委会，生活指导组具体执行。这样不但能保证学习计划的完成，而且发挥了学员的自觉性。同时，在短期研究会中，不宜提出创模运动，因为时间短，人数多，不易深入了解。评模出了偏差，便会造成不团结。如去年第一期戏研会提出了创模运动，艺人为争取模范，半夜起来扫地，结果闹得不欢而散。表扬与批评是必要的，但应以表扬为主。

三、学习内容要尽量集中，要求不能高，一切教学必须联系艺人的实际情况。如这次学习审定剧目，我们把白天修改的戏，晚上进行演出，第二天组织讨论，做到边审边

改，边改边演。为了便于研究不同的业务，集中的研究会，必须按剧的种类编队。这样可以消除地域观念；但另一方面要注意防止不同艺人中间的互相歧视。

1951年12月12日

安徽省暑期艺人集训学习的总结

一

今年（1952年）本省暑期艺人的集训学习，历时四十七天。参加学习的有全省各专署、市、县文化科员与各地文化馆戏曲工作干部八十六人，省文工团领导干部与团员五十九人，全省各职业班社戏曲艺人三百六十五人。戏曲种类，计有：京戏、黄梅戏、倒七戏、泗州戏、维扬戏、梆子戏、常锡戏、花鼓戏、越剧、徽剧、四句推子、曲子以及洋琴、坠子、评词、相声等各种曲艺。在组织领导方面：以干部艺人十三人组织"学习委员会"，省文化局副局长、艺术科长、省文工团长、合肥市文化馆长分任正副主任。下设教导科、组织科、秘书室、总务股。全部参加学习的人，按剧种不同编五个队，设正副队长、辅导员；队下面编组，设正副组长。其次又建立党、团支部与工会等组织，作为领导与推动学习的核心。

根据这一次参加学习的有文工团员、戏改干部与艺人，我们作了不同的要求。文工团员都是知识分子出身，在未学习前进行了文艺整风，批判了轻视民族遗产和艺人的错误，过去他们和艺人是"不见面"的，这一次通过和艺人在一起学习、生活，作了一次实际锻炼，树立对民族戏曲和艺人的正确认识，打下新文艺工作者和戏曲艺人团结合作的基础。戏曲工作干部，大部分业务不熟悉，专业化思想未树立，执行戏改政策有偏差，个别作风恶劣，脱离艺人。因此，对他们主要是明确戏改政策，提高业务水平，树立群众观点和专业化思想。对文工团员和戏改干部，特别强调是当学生，不是当先生，是自己思想改造，不是光整艺人的。我们更明确提出："到艺人中去，拜他们为师"，"放下架子，和艺人打成一片"。为此，我们又具体提出和艺人做到"三同"——同吃、同住、同学；"三合"——讲话合的来，行动合的来，感情合的来。"三同""三合"作为检查干部能否团结艺人的标准，作为纪律规定。在艺人方面：这次学习，大部分是主要演员、剧团负责人与导演，其优点：熟悉业务，有丰富的社会生活，聪明、热情、愿意进步；其弱点：文化程度低，旧社会遗留下来的毒素给他们影响深，因此，在思想作风上仍存在不少缺点。对他们的要求，主要是提高阶级觉悟，以工人阶级思想，来批判地主、资产

阶级思想给艺人的影响，划清思想界限，使他们认识到新旧社会不同，痛恨旧社会，热爱祖国、热爱人民，正确的认识民族戏曲，提高自尊心与自信心，树立为人民服务的艺术观和人生观及正确的历史观，以便今后能接受对戏曲的改革。这次学习重点，主要是放在戏曲工作干部与艺人方面。

根据上述要求，这次学习的内容，是以思想改造为主，并结合业务学习。在步骤上，共分三个单元。第一单元是端正学习态度，明确学习目的；第二单元是通过检查工作，批判障碍戏曲改革的各种错误思想；第三单元是学习业务，布置今后工作和总结与鉴定。其具体进行方法，先从业务入手，通过各地汇报戏改工作存在的问题，结合各种专题报告与观摩“好”、“坏”戏曲演出，以劳动人民的立场，唯物主义的历史观点，展开对民族戏曲的讨论，使之正确地认识民族戏曲精华与毒素部分，其精华部分对人民的好处，其毒素部分对人民的害处，进而追查根源，明确艺人责任，认识到戏曲改革的重要性与必要性。接着启发艺人暴露戏改顾虑与困难，这时帮助艺人消除顾虑，找到克服困难的方法，在自觉自愿基础上，再大胆的暴露障碍戏曲改革的各种错误思想；通过“典型”与“重点”检查，以真人真事的生动例子，来推动全面检查。最后，复又转回业务，学习戏改政策，研究舞台形象，怎样区别神话与迷信、恋爱与淫乱和如何处理历史人物等，并布置回去的任务。在掌握上，根据艺人水平与要求，从群众中来到群众中去，把政策交给群众，多启发诱导，加强小组领导与互助活动，培养积极分子，我们防止和反对不从实际出发的粗暴改造和脱离实际的过高要求，因而，使这一次艺人集训，能够稳步地顺利地完成了任务。

二

根据这一次干部与艺人的集训，所暴露和检查出来的障碍戏曲改革，主要有下列三个方面的问题。

第一、是戏曲工作干部轻视民族艺术遗产和艺人，专业化思想未树立起来，戏曲改革政策不懂或懂得不完全，因而，在执行戏曲改革政策采取蛮干和放任自流两种偏向。有的戏曲工作干部认为“旧戏曲是第三期肺病，无药可医”，“京戏艺术定型化，不可改又不好改”，“地方戏低级落后，无提倡价值”，于是说什么“新民主主义消灭地方戏，社会主义消灭京戏”的极端谬论。他们对艺人看法，承袭着封建统治者的观点，认为艺人“落后”、“下流”、“恶习太深，难以改好”、“女艺人是高等妓女”，说艺人中只有“可怜”（老年艺人）“可嫌”（角儿）的人，没有可爱的人。因此，他们不愿与艺人接近。广德县一个戏曲工作干部同艺人在街上走路，认为有损自己的“身份”，艺人同他点头，扬长而去不理对方。其次是普遍不安心工作，认为做戏改工作“不名誉”、“没地位”，甚至说“整天搞西皮二簧，前途渺茫”，“做政府工作能升到县长，搞戏改也当不上‘戏改县

长’”。据艺训班八十六个戏曲工作干部了解，只有十二人愿做戏改工作，其它七十四人不愿或不安心做戏改工作。由于上述对民族戏曲和艺人的错误认识，必然采取粗暴的手段和放任自流对待戏曲改革和艺人。如亳县戏改干部禁演四十五出戏，并打艺人；有的甚至“开除艺人身份”。界首、蚌埠等地曾禁演《天河配》、《红娘》，宣城文化馆经常禁演旧剧目三分之二，使艺人无戏可唱。放任自流表现在高高在上的官僚主义与事务主义。有的戏曲工作干部不到戏院，不审查剧本，工作大而化之。有的“抓了芝麻，放掉冬瓜”，正阳关戏改干部对戏改工作不做，专写海报、把闸、对号、邀角、管账，甚至配“龙套”。

由于戏改干部思想作风毛病，不仅严重地脱离了艺人，尤其是演出上，违反政策以及反历史、反现实戏曲不时发生。如六安、合肥、巢县、无为、泾县、休宁等县都曾偷演过《大劈棺》、《九更天》等戏。有的地方改头换面欺骗观众。如把《铁公鸡》改名《民族英雄》等。反历史反现实的倾向表现在将古比今，将今比古。芜湖去年演《唐明皇游月宫》，把杨贵妃改成爱国的义士，安禄山改成革命英雄，把他们两人间的淫乱改成恋爱，并把安禄山的入侵与背叛改成“起义”。该市倒七戏演《牛郎织女》，加上一场《牛郎织女闹天宫》，剧中牛郎织女率领群众向玉皇大帝王母娘娘进攻，最后布景上出现了象征共产党的镰刀斧头，众人并高呼“打倒帝国主义”。东流将《借东风》改成《借北风》，剧中居然出现了人民解放军的将领上天文台借北风，使大军顺渡长江。所有这些，说明当前戏曲改革存在的问题极为严重。

第二、首先，是在艺人中对民族戏曲的错误认识。有的认为旧戏曲是“唐明皇创造”、“祖师爷传世”的，一改就不成规矩；有的认为旧戏曲毒素部分是历史的真实，如小脚、迷信、酷刑、三妻四妾等。有一个艺人承认武大是劳动人民，但他却说：“劳动人民也有身不满三尺”，因此武大站起来他不同意；有的认为戏曲是供观众欣赏娱乐，就要唱得观众“开心”“够味”“就行了”；有的认为唱戏说书都是为了“饭碗”，影响如何是不管的。有一个女艺人说：“唱戏为要钱，要钱为吃穿。”由于上述的错误认识，因而对戏曲改革产生了三怕顾虑：一怕拿手好戏改掉不能成“名角”，有的艺人说他拿手好戏是《大劈棺》，如果改掉它等于打碎了他的“饭碗”和“金字招牌”，甚至有的说：“改掉我一出戏，等于分掉一亩田。”二怕老戏改掉新戏难学会，有的艺人说他从徒弟到角儿是“十年寒窗苦”，跪地下，一字一鞭子打会的，如果再学新的，认为又要做徒弟。有的说：“唱老戏自由自便，唱新戏在台上受管制。”三怕改掉老戏观众不欢迎，新戏新词不卖座，有的说他过去演《秦雪梅游地府》最能“号召妇女”，如果改掉《游地府》，就没有“号召力了”。

其次，是障碍戏曲改革的各种错误的思想意识和不良作风。第一种是名利思想。表现在跑码头、争包银，那里钱多，就往那里去，他们认为唱戏唯有的就是“钱”。为了名

利，必然又是单纯的技术观点，个人英雄主义与形式主义。有的艺人认为“没有技术，就没有饭碗”，因此，对政治、文化学习不感兴趣；有的为了讨好观众，所谓“唱文戏的拉警报（高叫），唱武打的挣老命，唱小丑的乱扯蛋，唱花旦的卖飞眼”等恶劣噱头，达到个人出风头。第二种是保守思想。表现在守旧的不愿接受新的，如不愿改旧戏，怕演新戏，怕开会，怕学习；其次是技术的保守，所谓“艺不轻传”，“教人一出戏，等于送他养老田”，因此在技术上不研究，不交流，不能很好地互相帮助，甚至好技术互相隐瞒，互相忌妒。第三种是混世思想。表现在自卑消极，不求上进，唱戏赚钱，只是为了吃穿玩笑，六安有一个艺人说：“手里无钱穷不安，手里有钱富不安，要想安，只得将钱化干。”这种今朝有酒今朝醉的生活，必然走上腐化堕落，其结果，伤害身体，伤害艺术生命。第四种是宿命迷信思想。表现在相信神鬼八字命运，怕循环报应。有的艺人认为有三种世界：一是天上的神仙世界，二是地上的人间世界，三是地狱下鬼的世界；因此，他们相信“万般皆由命，半点不由人”，害怕“阳间吃狗四两肉，阴间还他肉半斤”，所以，过去在艺人中烧香、念佛、吃素者很多。第五种是宗派分裂。表现在不团结，不合作，甚至互相排挤。“同行是冤家”，有的戏院闹“南北派”、“文武派”，两个角儿在一个戏院要争挂“头牌”，如果搞不好，拉拢“票友”与地痞流氓“喊倒好”，有的在表演时钻空子，胡琴拉高，锣鼓不齐，使你不成板，不合眼，配角不卖力，形成所谓“角儿做戏，班底配戏，龙套看戏”。

第三、是不合理的封建戏班制度。首先，表现在政治上没有民主，如不合理的养女制、师徒制、领班制等，规定订生死合同，“一人犯过打通堂”，跟师姓，科班六年，出师拜名师才能成角。老板对待艺人，师傅对待养女与徒弟，都可以任意打骂虐待，甚至强奸养女，逼养女卖淫，有的把持戏院，仍然作威作福。其次，表现在经济上不合理：角儿拿“包银”、“加票”，一般演员拿钱太少，连生活都无法维持。接角要请“下马宴”（请酒），谈“四管”（管吃、管住、管接、管送）；戏院对角儿要求有“三十六天”（三十六天拿一个月钱），“帮忙”（第一天不要钱），“请三行头”（请经理、管事、场面喝酒），“开销”（角儿临走给钱后台人员）等。还有所谓“管事份”“笔墨费”“养老不养少”等，都是一种不合理的规定与超经济的剥削。再次，封建迷信的法规制度。如信“祖师爷”、“九星神”、“二郎神”、“喜神”、“武昌（五猖）神”、“音神”等；每年规定“祭神”、“犒箱”、“封箱”。如“九星会”，新角登台要烧香拜“二郎神”，唱关公戏要洗澡敬神；新年要唱《天官赐福》、《御碑亭下大团圆》、《富贵长春》；平时所谓“堂鼓不得乱打，九龙口不得乱坐”，规定花旦不许坐青龙箱，不许随便动朱笔，开戏前旦脚不许上台；还规定“不许撞祖师龛”、“不许撞銮驾”、“王帽不见草王盔”、“无故不许跺脚”、“伞不到后台”、“后台不许搬膝”、“前台不言更，后台不言梦”等法规。

三

上述障碍戏曲改革的三个主要问题，是我们这次艺人集训所要解决或明确认识的问题。通过这次学习，使艺人和干部在思想水平和业务水平上大大提高了一步，总起来，有下列几点收获：

第一、认识到戏曲为谁服务的问题。通过对民族戏曲的学习，首先认识到戏曲的阶级性。他们懂得了在旧社会劳动人民所创造的戏曲，被封建统治阶级篡夺，并加以歪曲，一面来作为麻痹人民的工具，一面供自己消遣玩弄，这是统治阶级把戏曲艺术作为自己巩固统治而服务的。今天戏曲艺术已掌握在人民手里，应该服从政治，服从国家、人民的需要，以戏曲艺术来教育人民爱什么恨什么，从而鼓舞人民热爱祖国，为建设新中国而服务，树立了为人民服务的艺术观。其次对民族艺术遗产，体会到田汉局长所说的要从过去封建统治阶级蒙蔽歪曲下，恢复历史本来面目，找到历史舞台上的真正主人。认识到将今比古、将古比今都是不适当的。劳动人民的立场，唯物主义的观点，在干部和艺人中成了一种新的倾向。特别，他们认识到，反动统治阶级把旧戏曲加进的封建毒素，通过艺人表演，不但注射到广大观众身上，首先被注射的是艺人自己。艺人们自己检查说，他们过去演出《秦雪梅吊孝》，认为守寡是美德；演过《游地府》，不敢反抗统治者，怕“下油锅”；演过《大劈棺》，也学庄子戏妻；演出《四郎探母》，羡慕杨延辉汉奸生活；演过《十把穿金扇》，羡慕陶文彬有五个老婆。所有这些封建迷信，奴隶道德，色情下流戏，给艺人影响是很深的。有一个艺人说：“学戏时受毒，唱戏时传毒，现在该是消毒了！”因此他们进一步明白，而且表示坚决愿意接受将封建统治阶级对旧戏曲加上的毒素改掉，他们懂得了必须用健康优美的舞台形象来代替病态丑恶的不良舞台形象的重要性。尤其对区别神话与迷信、恋爱与淫乱有了认识。

第二、认识到观众的变化。艺人在学习中，一致认识到中国革命的胜利，阶级起了根本的变化。过去统治人民的帝国主义、封建主义、官僚资本主义被打倒了，被压迫阶级——劳动人民，做了国家的主人。我们的国家，在工人阶级领导下，以工农联盟为基础建立了人民民主专政政权。懂得了今天的观众再也不是以老爷、太太、少爷、小姐为主，而是劳动人民了，主要是工农兵。所以他们认识到今后演唱戏曲不能从老爷、太太、少爷、小姐口味出发，演那些封建迷信、色情低级腐朽的东西，必须从国家需要，人民需要出发，多表演那些有教育意义内容的戏。

第三、认识到艺人的地位提高了，树立了主人翁的思想。通过新旧社会对比教育，艺人都觉悟到在旧社会，艺人是被压迫被剥削阶级，反动统治者，视他们职业为“贱业”，称他们是“戏子”，把他们当“玩物”，当马牛，列为妓女一行看待，压迫与侮辱他们。在

国民党反动派统治时，官儿们常到戏院走动，看戏不买票，侮辱女艺人，如果稍有招待不好，藉故生端，打骂艺人，甚至捣毁戏院。在旧社会艺人的悲惨的命运流行着这一句话："今死今埋，倒在街头就是棺材。"这种情况，他们知道，现在是一去不复返了。经过学习，艺人都觉悟到，他们之所以有各种不良的思想和作风，是受剥削阶级影响，他们痛恨旧社会，热爱新社会，他们说："旧社会给他们痛苦，新社会给他们幸福，旧社会给他们眼泪，新社会给他们欢笑。"一致认识到，这是毛主席、共产党给他们的好处，有的艺人在批判自己错误思想时说："再不好好做一个人民艺人，对不起毛主席呀！"

第四、加强了团结，改善了戏改干部与艺人的关系，剧团负责人与艺人的关系，主要演员与一般演员的关系，各个剧种之间的关系。过去，艺人认为戏曲工作干部是"统治者"，角儿是"资本家"，而戏曲工作干部和主要演员则轻视一般演员，剧种之间也是不团结的，京戏轻视地方戏，彼此隔阂很深。通过团结批评的教育，剧团负责人与戏曲工作干部检查了他们过去错误的思想和作风，而一般演员也批判了自己过去对他们的错误看法，大大发扬了民主，检查出不团结根源，认识了危害。他们认识到在旧社会不团结是反动统治者对他们的分裂，是争名夺利而造成，今天都是一家人。由于训练班集体生活，干部能和艺人切实做到了"三同"、"三合"，感动了艺人，有的老艺人说："大学生同我们唱戏的在一起睡觉、吃饭，还是头一次呢！"通过这次学习，艺人普遍反映："现在才真正是一家人了！"而干部看到艺人在旧社会所受的痛苦，对他们抱着深厚的阶级同情，有的感动得流泪。他们认识到艺人是劳动人民，艺人的本质是纯良的，进步与积极的因素是基本的。

第五、通过这次集训，我们对全省戏曲方面情况有了系统的全面的了解，等于作了一次有系统的调查研究工作。现在，我们知道当前戏曲改革工作存在关键性的问题，并不是艺人不好，而是戏曲改革领导力量薄弱，而是戏改干部不熟悉戏改政策和业务以及思想作风的缺点，因而造成下面乱改或不改。只要领导重视了戏改工作和戏改干部的加强，对于改人、改戏、改制方面，就能够一步一步的搞好，反之仍旧拖下去，戏改工作是不可能做好的。

第六、明确了今后戏改工作任务，提高了干部政策水平与业务水平，树立了专业化的思想。过去，戏改干部在下面不知道戏改工作怎样做，找领导也不支持，感到很苦恼。通过这次学习，不仅明确了戏改政策，也明确了靠什么人改和改的方法，因而干部的政策水平与群众观点提高了，信心加强了，有的干部说："这次学习才摸到了戏改的窍门！"

四

这一次的艺人集训，我们获得了如下的体会：

一、思想改造的过程是不断的斗争、不断的提高的过程。因此，必须强调自觉，同时进行适当的外力帮助。基于这种认识，我们在这次干部与艺人集训中，根据干部与艺人不同水平，坚持着用工人阶级思想标准来批判戏曲工作干部和艺人中障碍戏曲改革的非工人阶级的思想。通过各种内容，并采用了自愿检查与群众帮助相结合，领导检查与群众检查相结合，批判旧的与建立新的相结合的方法，来推动思想检查，进行思想批判。为此，必须强调有领导的进行，必须采取群众路线方法，必须讲明政策，不追不逼，划定范围，主要批判障碍戏曲改革的错误思想，不搞政治、历史、男女关系等问题。

二、从实际出发，解决主要问题。艺人的学习，必须要从具体到原则，由现象到本质，由浅入深，一切从实际出发。如通过戏改工作中存在问题的汇报，解决当前戏改工作主要问题；通过戏曲的毒素对群众对艺人毒害的讨论，明确艺人责任，认识到戏曲改革的必要性；通过对民族戏曲前途讨论，懂得了戏曲的阶级性，树立正确的历史观点；通过对戏改的顾虑，批判障碍戏改的各种错误思想，树立为人民服务的艺术观，进一步研究审定剧目与舞台形象改革等问题。这样，就能够一环扣一环，一步进一步，层层深入，步步提高。

三、不断的消除顾虑，端正学习态度，才能使学习顺利地进行。开始时，大家对这次学习的目的不明确，有的人都抱着个人企图和存在有各种顾虑。有的想当干部，有的想换码头，有的想混招牌，个别戏改干部还想借此机会整整艺人；少数缺点较严重的则战战兢兢，心神不安，怕斗争，怕当“老虎”打。后来，经过领导同志动员报告，恳切交代了政策，提出了学习的目的是为了大家进步，做好戏曲改革工作，这样，才端正了学习态度，消除了顾虑。但是到了思想检查的时候，许多顾虑又涌现出来了，如怕追历史，怕追男女关系，怕提了意见遭报复，针对这些顾虑又做了报告，具体交代了政策，提出不追不逼，尤其不追政策、历史与男女关系问题，不断的进行正面教育，消除了具体人的具体顾虑。如有的艺人说：“开始来，心里有点害怕，学习后，才知道像爱国卫生运动一样，把身上脏洗干净了！”同时，特别注意到艺人生活照顾与伙食的改善及开展各种文娱活动，这一工作做好，不但能稳定他们的情绪，还能有效地推动学习。

四、思想改造必须与戏改业务相结合。思想与业务紧密相联互为因果，改戏首先改思想，而改思想也必须从业务中存在的问题出发才是“对症下药”，解决实际问题。这一点在这次的学习中已充分的说明了它的正确性。例如，讨论民族戏曲的毒素对群众的毒害后，许多艺人都说：“过去，我们不知道为什么要改戏、改思想，现在看到坏的戏曲有毒素，再不改就是拿敌人的枪打自己的人！”

五、戏改干部的思想改造与艺人的思想改造相结合，是改善干部与艺人的关系最好的方法。戏改干部和艺人都是戏曲改革中最基层的工作者，要搞好戏改工作，不但要改造好艺人的思想，更重要的是改造戏改干部的思想。戏改干部和艺人在一起进行思想改

造的好处是彼此熟悉，在一起检查容易彻底。许多戏改干部说："艺人们的意见最深刻，最有力。"只有戏改干部和艺人在一起学习，才能互相取长补短，才能改进领导，才能加强团结。干部和艺人在一块能否学习的好，首先教育干部，尊重艺人，以身作则，这次通过"三同""三合"来和艺人打成一片是最切实际的。

安徽省人民政府文化事业管理局

一九五二年十一月

中共安徽省委宣传部长桂林栖的检讨

（一九五三年三月三日《安徽日报》）

我对于处理常光华违法乱纪问题所犯的错误，作如下检讨：

看到华东局公布黄逸峰压制批评的反党行为并决定开除其党籍以后，我认为华东局这一决定是正确的，必要的，完全拥护华东局的决定。因此，也立即连想到不久以前我对合肥市公安局副局长常光华滥用职权违法乱纪罪行的处理，犯了失之过轻的错误（还只认为失之过轻），必须予以纠正。在看到《解放日报》揭露常光华违法乱纪的罪行并对我提出严正批评以后，使我进一步认识到这是一个严重的原则性的错误，是有关党纪国法，有关党和人民群众联系的重大原则性问题。正如《解放日报》短评所指出的，我采取了"姑息"与"调和"的态度，其错误是极为明显的。"这样就没有了真理，就既不能教育干部，也不能教育人民，只能是鼓励坏人继续违法乱纪。"使党脱离群众。这是每一个忠实于党的党员和广大拥护党的人民群众所不能容忍的。

列宁、斯大林、毛泽东同志曾经不止一次的教育我们，要我们经常地运用批评和自我批评的武器来揭发工作中的错误和缺点，以巩固和扩大党与人民群众的联系。这是我们党之所以永远胜利前进，所以伟大、光荣、正确的关键所在。而我身为党的干部，在处理常光华这一违法乱纪的问题时，竟至丧失原则，是非不分，损害了党的利益。这种错误是极为严重的。

我为什么会犯这样严重错误呢？首先是由于我的政治水平低，原则性不强；没有认识到常光华的恶劣行为是违法乱纪，是破坏党的政策，是削弱党和人民群众的联系，削弱党的战斗力的严重罪行；只简单的认为这是干部与干部的关系问题，是部门与部门的关系问题，因而只庸俗地考虑到剧场与公安局今后长期相处的关系，如何不因此而发生其他纠纷。直至华东局宣传部派吴石坚同志前来了解这一情况时，还没有引起警惕，仍按原定计划局限在思想检讨范围，还没有考虑到应给常光华以党纪国法的处分，因而也没有正式向省委汇报，只和有关部门负责同志协商一下，采取"半斤"、"四两"略有轻

重检讨的办法，企图息事宁人。这样姑息、调和的结果，“就没有了真理”，就会使违法乱纪的人无所畏忌而到处为非作歹，使毛泽东时代的艺人会仍然感觉到没有解放，发展下去，其危害性更是不堪设想。其次是自己平日即存有严重官僚主义的作风：没有了解某些公安人员还有国民党统治的恶劣作风；没有了解许多艺人对这一情况深为不满；对剧场干部也接触很少；因而不感觉问题的严重，不引起义愤。这种官僚主义的灰尘，闭塞了我的头脑。

我在看到开除黄逸峰党籍的决定后，当晚虽曾约集公安厅和合肥市委负责同志研究重新处理常光华问题，并于第二天提到省委讨论，经省委反复讨论，也还仅是开除常光华的党籍，并建议行政上撤销其行政职务；未能进一步作法律上的制裁。直至华东局一再指示，一再坚持原则，省委才根据华东局指示的精神，建议政府将严重违法乱纪的常光华逮捕法办，这一错误才在华东局领导下得到了纠正，党的影响才得以挽回。

因此，我诚恳接受《解放日报》对我的批评，并根据这一批评来警惕自己，改正错误。今后必须深入群众，了解群众的疾苦；接近同志，征求同志的帮助；请示党委，取得党委的指示来逐步克服官僚主义，并作为经常的自我斗争。必须加强学习，在学习中注意钻研问题，克服“不求甚解”和“一知半解”的积习。这次学习马林科夫报告关于党的部分，只抽象的认识自下而上展开批评的重要；对马林科夫指出的“压制批评的人是党的死敌”还理解不深，经过《人民日报》的社论联系黄逸峰的反党行为再度指出后，认识就深刻得多了。这又说明学习的钻研一定要联系实际。

我深深感到处理常光华问题的错误是自己重大的教训，并联系学习黄逸峰事件作为起点，来提高思想觉悟，在党的领导下，在党报的帮助下，在同志们和人民的监督下，努力做一个好的党员，为反对坏人坏事维护党的利益而斗争。

安徽省人民政府公安厅厅长苏毅然
诚恳接受党报的批评

（一九五三年三月三日《安徽日报》）

一月二十四日，《解放日报》批评我在处理合肥市公安局前副局长常光华（现已撤职法办，开除党籍）等违法乱纪的事件中，犯了失掉原则的错误。这个批评是完全正确的，我诚恳接受。

我在处理常光华事件中犯了几个严重的错误：首先对常光华的犯罪行为，在认识上就是完全错误的。虽然去年八月间合肥市公安人员因买票所发生的违法乱纪行为，我并

不知道，但是常光华的严重违法乱纪的行为，从我知道以后，我是始终只把常等的犯罪行为看作是执行管理户口工作中，对实验剧场不报户口采取了错误的、粗暴的处理方法。基于这种错误认识，便以为这还是思想教育范围内的问题，用批评、检讨和通报等处理方法就可以纠正，因而在座谈会上便作出了丧失原则的错误发言。没有认识到常光华的行为已经是违法乱纪侵犯人权的严重问题，是为党纪、国法所不能容忍的犯罪行为。更没有认识到他这些行为，就是国民党反动警察老爷统治人民的行为；对这种恶行如果不予以严厉惩处，则不仅不能挽回由于这一事件所造成的不良影响，而且也不能教育干部迅速纠正这种恶劣作风，相反还会鼓励干部继续违法乱纪。其次，我在整个事件过程中，表现了严重的官僚主义和始终无原则的调和姑息态度。在常光华将关押过实验剧场指导员一事，向我谈过以后，我虽然批评他不应当关人，并要他主动向杨杰同志认错，但是这种“批评”是既不严肃又没有原则的。对这一问题的处理态度，更是完全错误的：因为我当时并没有认识到常光华的这种行为是严重侵犯人权，违犯国家法纪的罪行，只是要他认错了事。最严重的是我对这样一个错误的处理，也是“雨过天晴”，一说了之，事后并未检查结果，一直到常光华连这样的处理，也不加执行的时候，我还没有采取严肃的态度来对待这一问题，又在处理这一事件的座谈会上，作了错误的发言。在这个发言里，我还是没有严正指出常光华这种行为是违犯国法党纪的严重罪过，更没有提出严加惩办，相反的我还是既要常光华检讨，又要实验剧场检讨。像我这样的是非不分，两面责备，也就不能教育干部；并且在实质上是帮助坏分子常光华掩盖罪行，其结果只能是鼓励干部继续违法乱纪。上述事实，说明了我对这一事件，始终都采取了无原则的姑息调和态度，这是完全错误的。而且从我知道这件事以后，一直没有向省委作过汇报。一月十四日会议后，认为问题“已经解决”了，也未将“解决”的情况向省委报告。

我为什么会产生这些错误呢？这主要是自己政治水平太低，党性不强，对马列主义、毛泽东思想，特别是毛主席的建党思想学习不够，缺乏原则性。在处理干部错误时，是非界限分不清楚；总是强调思想教育，强调照顾情绪，怕处分重了批评严了干部会受不住，怕伤害干部的积极性，强调工作困难等。这一次我仍旧把常光华这样严重的违法乱纪事件，当作一般的干部错误问题来处理，这说明我的是非不分已经严重到对像常光华这样的坏人坏事，还熟视无睹，还未引起痛恨和义愤。其次，由于我缺乏群众观点，看不见常光华的罪恶行为，在人民群众中所造成的难以挽回的恶劣影响；看不出他这种恶行对于党和政府的危害；只片面地听干部的反映，又片面地照顾干部情绪；不了解像常光华这样的坏分子，会严重损害党和政府与广大群众的联系；会使我们的公安工作失去广大人民的支持，因而做不出任何成绩来。第三，由于解放三年来，公安工作在党和人民政府的正确领导和广大人民群众的积极支持下，取得了很大成绩，因而产生了骄傲自满思想，看不见过去的工作就已经存在着许多缺点和错误，少数公安人员就已经存在着

恶劣作风。人民群众对我们这些缺点和错误，已经作了许多原谅和忍耐。而我们自己并未警惕到；反而为胜利冲昏了头脑，看不见这些危险的萌芽，沾沾自喜，骄傲麻痹，失去了政治嗅觉；因而就不可能用严肃的态度对待错误和缺点。这些事实充分说明我在向党内的坏人坏事作斗争中，存在着严重的右倾思想。

感谢党报对我的教育，使我发觉了自己不仅有严重的官僚主义，而且还有庸俗腐朽的自由主义和调和思想。今后我一定要在自己的实际行动中坚决向一切违犯党纪、国法的坏人坏事作斗争，彻底改正自己的错误，并以此来答谢党报和同志们对我的帮助。

我要继续向坏人坏事做坚决的斗争

（一九五三年三月三日《安徽日报》）

编辑同志：

我是安徽省地方戏实验剧场领导干部之一，也是被前合肥市公安局副局长常光华非法的扣押干部之一，因此，我有责任对常光华事件发表意见，表明我的态度。

我叫王祥珍，去年十月二十八日早晨，经和平桥派出所拘留一夜后提交到市公安局（在此以前，市局警员薛镇东等，曾因购票未成，两度闯扰剧场），当我刚进市局时，院子里挤满了警员（绝大多数是闯扰过剧场的）。嚷着："王麻子来了！王麻子来了！"常光华一见我就劈头大骂："你是小戏院的吗？你们依仗大机关，瞧不起我们公安局，这是我所管之地，马上可以撤消你们的执照，封闭你们的戏院！"我当时回说："剧场是国家的，封闭了对国家是损失……。"他不等我说完，就大骂我："妈妈的，把他铐起来，看他把我怎样？"在这一声口令之下，我就被摘去了帽子、证章、裤带、手表等。并给我一张"收到犯人王祥珍等等物件"的收条，关进了大牢，然后还让大牢内的反革命分子向我训话，要我遵守大牢规则。我当时受尽了侮辱，对这种无名的冤屈，感到十分气愤。常光华身负人民公安工作的领导责任，并且又是一个共产党员，居然还这样承袭封建统治阶级和国民党的恶霸作风，将人民所赋予他的职权，用来打击一个毫无过失的革命干部。这和"顺我者生，逆我者亡"的封建帝王作风有什么不同呢？

常光华不仅如此，他在无可奈何的释放我的第二天，发现自己关人的错误，贼胆有些心虚，居然捏造事实，说实验剧场抗拒户口检查，并留宿地痞流氓等事实，打报告欺骗组织，企图继续报复。因此，一度使真相不明，造成处理过程中曾发生是非颠倒现象。从这里可以看出，常光华不仅是一个具有顽固的封建特权思想的人，而且是一个知法犯法的坚持错误到底和攀诬好人的无赖之徒，早已失掉一个共产党员的应有品质。因此，我完全拥护上级对常光华的严正处理。

我是一个共产党员，在党不断的教育培养下，认识到在任何场合下要站稳立场，向一切损害党和人民利益的现象进行斗争。由于我始终相信党一定会支持我这样做，所以尽管遇到多大委曲，我还是不向坏人坏事低头的。党正确的处理了常光华事件，更鼓舞了我今后继续向一切危害革命利益的现象进行斗争的勇气。

此致

敬礼

王祥珍

不许再有作威作福的警察老爷

（一九五三年一月二十四日《解放日报》）

安徽省合肥市有一个实验剧场，原来是私营的平民剧场，当时，当地的一般公安人员，常常可以不买票子去看戏，剧场的人还要敬烟敬茶。前年，这个剧场改为公营，不买票子可以看戏的这个不合理的老“规矩”也废除了。因此，一部分公安人员很不满意，总想找岔子。去年八月，合肥市公安局的一个侦察队员去买戏票，因为看戏的人多，票子卖完了，他没有买到，下午又带机关的介绍信来买，又没有买到，他很生气，认为剧场看不起他，就带了很多人来找岔子，后来因为有首长来看戏，才算走掉。第二天晚上，戏已经开演了，这个侦察队员和另外一个据说是什么科员的，又带了十几个公安局的武装人员来故意闹事。剧场里的一个负责人打电话告诉市公安局的副局长常光华，常光华反而说：“……你们小戏院有问题，看不起公安局，要好好教育他们，我们局里这些人也下贱，放着大戏不看，要看小戏……我把他们叫回来好了……”这件事情看起来好像是结束了。但是，在去年十月户口普查的时候，公安局西市分局的一个股长带着两个警员到剧场里查户口，因为他们侮辱女演员，有人提意见，他们就要把六个没有户口的人带到公安局去，剧场指导员王祥珍说了几句话，就连王祥珍一起把七个人带到公安局。那六个人关了六个小时才放，王祥珍因为指出了他们随便带人到公安局的错误，被关进囚禁反革命分子的一号监牢，一共关了二十个小时。

大家都知道，我们设立公安机关，是为了保证老百姓的利益，保障老百姓的民主权利的。公安人员只有保证人民的义务，没有随便把人关起来的权利。可是，合肥市公安局副局长常光华等不但不是这样，反而是作威作福，随便关人，这哪里还有一点儿人民公安工作人员的气味呢？像他们这样胡搞，和国民党的警察老爷，又还有什么分别呢？照理说，像常光华这些人，是应该受到严厉处分的，可是，安徽省的部分党政领导人对这件事情很不认真，在处理这件事情的会议上，安徽省的公安厅和中共安徽省委宣传部的负责人，讲话也都含含糊糊，作了不正确的结论。处理的时候，要公安局的副局长常光

华检讨，又要剧场检讨，大家都要检讨了，那究竟是谁对谁不对呢？这样“各打八百板屁股”的做法，显然是不对的。

《解放日报》今天发表了这件事情的经过，并且写了一篇短论，建议中共安徽省委和安徽省人民政府，赶快来正确地处理这个问题，整顿一下公安机关的作风。我们国家是人民民主的国家，不许再有那些骑在老百姓头上作威作福的警察老爷！

安徽省人民政府省文化局关于国营剧团今后为各单位作晚会、招待演出，应予一概收费的报告

（55）文化艺字第079号

我省现有四个国营剧团，1956年度中央补助国营剧团经费共为124，000元，而四个剧团全年支出共达259，589元（其工资支出达180，675元）。两比不敷135，589元，均须剧团营业收入解决。但据各团编造的1956年预算，全年共演出858场，计收入为83，603元，连同其他收入在内，亦只有113，367元，仍然不敷开支。因此，明年度各剧团的企业化任务很重，除由我局采取一些措施，促其提高演出质量，增加演出场次、增加收入外，我们意见自1956年元月份起，凡各单位需要国营剧团作晚会演出或招待演出时，均需收费，以保证企业收入。此点，今年五月国务院第二办公室召开的全国文教工作会议上亦曾明确规定：各国营剧团今后应实行企业化，以提高艺术质量，各机关团体干部一律购票入场。废除过去找剧团到机关内举行晚会演出的办法。至于省委省会首长，我们意见可在剧团彩排时招待看戏。是否有当，请予批示。

安徽省文化局

1955年12月9日

康生看《天仙配》后的一封信

（一九五六年九月二十七日）

此剧的唱腔很美，中有徽调、高腔成份。但《天仙配》一剧，是话加唱的典型，很难使人看下去。

此中服装、布景、表演、音乐又力仿越剧，传统的表演技术尽失。如果此剧是代表安徽省的戏曲工作的方向，那么这种方向是很危险的，必须：

悬崖勒马，回头是岸。

安徽的戏曲历史是很久远的，在唱腔和表演方面是保存着许多优秀的传统。因此我怀着很大希望去看这种“来京汇报演出”。可是一进剧场，尚未坐下时，看到那种的布景、服装来掩饰技术贫乏的越剧作风，已经使我的热情凉了一半。但是由于唱腔的优美（唱腔中某些部分，不知何故又与湖南高腔似有亲属关系），觉得还可以坐下听下去。当演到仙女织锦时，董永托出了一个盘子，盘子上面摆着些红绸子，我看到这个盘子，使我十分害怕，又要看“红绸舞”了，谁知果然如此，不久，她们就五色缤纷的舞起来了。

这样优美的安徽戏曲和它的艺术传统早已向我告别了，于是迫得我不得不立刻地离开剧场，怀着沉重的心情回家去了。

有许多剧团，直到现在还不觉悟，它们以为来北京“汇报演出”，应该是将原来各地方剧种的传统的表演艺术和不加改动的优秀剧目丢开，而将那些它们改编的“四不像”的东西送到北京的舞台上。这显然大错而特错。我希望，这次安徽黄梅剧团的演出，改变这种错误的想法，能够用丝毫没有改动的传统的优秀剧目，用传统的表演技术和唱腔、道白，用传统的伴奏音乐来演出几出真正的“黄梅戏”，使北京的观众们看到优秀的黄梅戏的真面目。

康　生

1956年9月27日晚看《天仙配》回家后。

安徽省文化局关于
全省第一次戏曲剧目工作会议的总结
加强领导、做好戏曲剧目工作

安徽省第一届戏曲剧目工作会议，历时九天，已经胜利的闭幕了。现在，就下面几个问题，发表一些意见。

一、加强领导，继续开放戏曲剧目

自从去年六月全国第一次戏曲剧目工作会议以来，在党中央的“百花齐放，推陈出新”的正确方针指导下，本省各剧团，打破了清规戒律，先后掀起了尊重传统和学习传统的热潮；今年四月，中央文化部又召开了第二次全国戏曲剧目工作会议，确定了在巩固以往成绩的基础上，进一步继续大胆地放手开放剧目；会后并明令开放了二十六个禁戏。全省各地剧团在不同程度上，都开放了经久不演的传统剧目，或部分开禁剧目，取得了一些成就：

(1) 从继承传统方面来看。各剧团都发掘了不少剧目，其中有一些是比较优秀的：如

皖南花鼓戏的《下扬州》，豫剧的《阴阳报》，过去都被框在“鬼”戏里埋没了好多年；这些戏情节曲折，具有一定的人民性，很受观众欢迎。限于时间，放出的优秀剧目当然还是不多的，但相信将来会有更多更好的剧目不断地被发掘出来。剧目被发掘出来了，一些传统的表演，唱腔，也被发现和继承下来了。如庐剧的鬼的舞蹈身段和唱腔，泗州戏“压花场”的各种舞蹈身段。同时，通过大量传统剧目的演出，显示了各个剧种的鲜明特色，从而使一些同志真正认识到传统特色的可贵。

（2）从提高认识方面来看。很多老艺人的积极性都空前提高了，青年演员也坚定了继承与发扬传统的信心，改进了新老演员之间的关系。如肥西庐剧团七十多岁的老艺人黄朝宜，害脚气病还坚持演出。青年演员都认为老艺人肚里有东西，积极地向老艺人学习，有些剧团还订立了师徒合同。同时，通过对一些坏戏的讨论和批判，也提高了艺人和戏曲工作者的认识水平，加强了他们对上演剧目的责任感。

（3）从改善艺人生活方面来看。由于剧目的题材丰富和形式多样了，适当满足群众的要求，剧团的上座率就有所提高，艺人生活也就有了不同程度的改善。我们相信，如果能“放”出质量高的剧目，将更能受到群众欢迎，剧团收入可以更有保证。

另一方面我们也要看到：有些剧团由于缺乏对人民戏曲事业的责任心，片面地认为演禁戏才叫“放”，放出了一些“毒草”。甚至合肥市曾同时有几家演出《杀子报》、《大劈棺》等，一度形成“竞放毒草”的现象。有的单纯追求“票房价值”，专演丑恶、淫猥、荒诞、恐怖的坏戏或恶劣的表演，来号召观众。于是开肠破肚，当场出彩，骑木驴唱春歌，吊死鬼舌长数尺，僵尸鬼满身白毛，利用幻术灯光，表演逼真的杀人等等，纷纷出笼。散播了损害人民身心健康的毒素，引起了观众的不满与指责。

根据以上情况，下面来谈谈如何进一步正确贯彻中央开放剧目的问题。

第一，今后一方面必须继续贯彻大胆放手挖掘剧目的方针，一方面必须以认真负责的态度对待上演剧目。“放”要有明确的目的，就是通过香花和毒草的竞赛，扶植香花，消除毒草。从建设优秀的传统剧目和发掘具有特色的表演艺术中，来继续与发扬民族戏曲的优秀传统，在这个基础上来建设社会主义民族的新戏曲。

我们知道，毒草是客观存在的，是禁不了的。在我们戏曲中，糟粕与精华是交错杂陈，很难分辨，只有通过“放”使人们明辨清楚什么是真正的香花，什么是真正的毒草，给香花以必要的支持，给毒草以必要的批判，人们的认识得以提高，香花最后会战胜毒草。如合肥市人民庐剧团演出了《杀子报》，受到了正当的批评，他们组织了有关批评文章的学习，提高了干部和艺人的认识水平。他们为了对人民负责，主动的写信给报社，表示今后不再演出这样有害人民身心健康的坏戏。这种做法是正确的，是符合于“放”的精神的。

但，由于我们对于开放剧目的精神和目的宣传和贯彻不够，因而有不少同志，在认

识和做法上，与这个方针有不同程度的距离，归纳起来表现在以下两个方面：

一方面是"放"的不够，甚至部分剧团还根本未动，如有个别团的经常演出节目，只有三个是本剧种的传统生活小戏，其余都是"移植"的剧目。"放"的不够原因，虽然存在着某些客观情况，如经常流动，老艺人分散等，但重要还是由于思想上存在着教条主义的束缚。如怕毒草，怕批评，甚至认为几年来不演传统剧目也没有什么，何必来打乱这种平静的局面？这，首先是他们对传统剧目认识不足，把传统剧目和毒草等同起来，而没有看到我们遗产中大部分是精华，坏戏和糟粕部分是少数的。如果不开放，就会良莠不分，使优秀的传统也同遭湮没，这样就会产生割断传统的危险。其次，是他们没有看到解放几年来，广大的干部，艺人和观众认识水平提高了，他们已具有分辨香花和毒草的能力。如庐剧著名演员丁玉兰，就著文表示不演坏戏《杀子报》。各地剧团，在演出中收到了不少正确的群众意见，就可以证明这点，同时，由于几年来在戏曲工作上的成绩，使我们在艺术上已树立了是非标准和好的榜样。因此，只要我们在"放"的过程中不放任自流，正确贯彻"放"的方针，就会使可能出现的消极因素得到克服，而积极因素得到发扬。

另一方面是"放"的不够正常。如有些人认为放禁戏才算"放"，甚至认为禁戏"放"完，"放"的任务就完成了。个别剧团不会演《杀子报》，也学一个《杀子报》来演出。这种片面的理解与做法，会产生两种危害：一是专门去搬演像《杀子报》这类的坏戏，这是对群众有害，对自己无益，对人民艺术事业缺乏责任感的表现。一是会抛弃大量的优秀的传统。因为禁戏毕竟数量很少，保存精华的部分也不多。"放"的积极的意义，是要把本剧种的传统剧目，经久不演的剧目开放出来。如果消极地认为放了禁戏就不再"放"了．这不仅不能达到继承传统的目的，而且也不可能通过竞赛来建设社会主义的民族新戏曲。

又如有的人把"票房价值"和教育作用对立起来看，单纯追求资本主义经营方法的"票房价值"，他们专门以恐怖，淫秽，荒诞，丑恶的演出招徕观众。我们认为票房价值和教育作用，并不是矛盾的，有些优秀的传统剧目，能受到广大观众长期的欢迎，便是由于具有强烈的人民性和优秀的表演艺术。像前述那些以恶劣的演出号召观众单纯追求票房价值的做法，只是一种假象，很快就会被观众识破而遭到唾弃的。同时也不能达到继承民族遗产的目的。

产生上述偏向的原因，一方面由于对"开放剧目"的意义理解不足和误解，一方面是由于领导思想上存在着问题。在开放剧目过程中，虽然有些地区进行了正确的积极的领导，但不少地区忽视了对戏曲剧目开放的思想领导，甚至采取了放任自流的态度，突出的表现是：对香花不扶植，对毒草不批评，认为讨论，批评就妨碍"放"，即以开放剧目比较热烈的合肥和蚌埠来说，仅对《杀子报》、《大劈棺》各举行了一次讨论。还有人

不敢发表意见，怕发表意见就变成行政干涉，甚至还有个别领导，鼓励剧团单纯追求"票房价值"。这种放弃领导，容许毒草和香花和平并存，乃至让毒草充斥舞台，不促使香花去战胜毒草的做法，实质上是让资本主义的思想，甚至封建主义的思想，占领我们的戏曲舞台，这是右倾思想的表现。需要迅速纠正，以保障戏曲事业的健康发展。

第二、加强领导，做好剧目开放工作。

一、加强方针政策的宣传和思想教育工作。要把开放剧目的意义和目的，深入地贯彻到每一个剧团里去；要把剧目开放，讨论研究和提高的过程，当做思想教育的过程。加强我们的责任心，要看到戏曲艺术是富有广泛群众性的艺术，每天影响成千上万观众的思想情感，因此，必须注意上演剧目的思想性和艺术性。

二、必须有领导有计划地开放剧目。开放前对剧目进行研究、排队、分期分批的放，并认真排演，做必要而又极端慎重的清理。

首先，应当根据本剧种本剧团的情况来"放"。要考虑到本剧种的传统剧目，特别是那些大量的久不演出的剧目。要考虑到本剧团演员情况，着重开放他们的拿手好戏。

其次，应该考虑到当时当地的具体情况，特别是农村的实际情况：演出时间短，流动性大，组织讨论批评比较困难。而且，戏曲要为工农兵服务，应当演出质量较高的戏，以满足广大农民的要求。

三、必须一面开放，一面讨论研究，并加工提高。一面要"放"，一面也要及时根据不同的时间、地点、条件，组织各种不同的形式，口头的，书面的，座谈会的或报刊上公开发表的讨论与批评。对香花应该扶植，对毒草就要进行斗争，当然，一切批评，都应力求对演出者采取从团结的愿望出发，进行与人为善的，实事求是的，有具体艺术分析的批评。批评也不应成为行政命令，而且允许反批评。但剧团和艺人也应该仔细的考虑各种意见，接受其中正确的部分，及时而又慎重地加以改进，不可拒绝批评。

我们应当把开放剧目，讨论研究，加工提高，当作是一件工作的完整过程。是贯彻"放"的精神不可分割的步骤。

二、今后戏曲剧目工作：

（一）几年来我省的戏曲剧目工作获得了不少成绩。去年以来，随着传统剧目开放的热潮，我们戏曲剧目的挖掘、纪录、整理、创作等工作，呈现出新的景象，以徽戏、庐剧、黄梅、泗州、皖南花鼓、梆子、曲子等七个剧种来看，共有剧目 2000 个，已经纪录了 850 个，整理 145 个，出版 37 个，许多尚无职业剧团的剧种的剧目工作，也已逐步展开。如岳西高腔，已纪录（并油印了）50 多个剧本。改编和创作的历史题材和现代题材的剧目也很多。像《刘海与金蟾》、《初出茅庐》、《泉边的爱情》等，均已出版推广。而且培养和动员了一大批专业和业余的剧目工作者，摸索出老艺人与剧作者合作，剧团和剧作者合作，剧目工作与演出结合等方面的经验。

当然，我们的剧目工作，也还存在不少缺点，比如抢救不力，有些可贵的遗产便消失了，如岳西高腔老艺人王会明死后，一百多出戏没人知道了；搞出的优秀剧目还不多；工作缺少确切、具体的规划；因而造成不平衡的现象。

今后，我们戏曲剧目的挖掘、纪录、整理、创作等具体、细致的工作，是更加重要了，不能认为：剧目大开放，上演的剧目多了，上述等剧目工作，就可以放松了。相反的更应该积极的动员力量，来做好挖掘、清理、提高的工作。这是有效地清除毒草（或毒素），培育香花的工作，必须看到，这就是在继承遗产的基础上创造社会主义的民族的新戏曲的具体工作。我们必须这样足够的认识这件工作的伟大意义。

（二）目前戏曲传统剧目工作的方针是："全面挖掘，分批整理，结合演出，重点加工。"这个方针有三个基本精神：(1) 要深要透，不仅是所有剧种的剧目要挖掘出来；而且要将音乐、表演、戏曲美术（特别是脸谱）的遗产，同时挖掘出来，而且一直挖干净，并完整的保存起来。今天，我们的剧目工作，基本上是不深不透，有些还没有"启封"。特别是音乐、表演和戏曲美术遗产，完全保留在老艺人的身上，更要抢救。(2) 要根据实际情况，对各项工作订出规划，做具体、适当的安排。(3) 使戏曲剧目的挖掘、整理、上演等各个具体工作，有机的结合起来。如果我们是孤立地进行，不仅会顾此失彼，而且各个具体工作也做不好。几年来经验证明，必须如此。

（三）具体安排我们的戏曲剧目工作。

(1) 关于工作重点的安排：就全省情况看，我们应该是以深入、全面挖掘为主，结合整理和创作。这是适应全省大部分剧种的情况的。当然，也有一些剧种（像黄梅戏，皖南花鼓戏等），由于挖掘工作做的较好，可以加强整理工作。我们总的要求是采取抢救的措施，在一九五九年内，基本上完成所有剧种的剧目挖掘，纪录和原本编印工作。至于各剧种的完成时间，可根据实际情况确定。

当然，强调挖掘是重点，并不是排斥整理、改编和创作。不可能等到完全挖掘了再整理，挖掘应与整理结合，新剧目和老剧目也要"齐放"。因此，对整理、改编和创作工作，亦应加以重视，作出安排。最近一个时期，这方面的工作，做的较差，应该引起我们的注意。

我们不仅要求有一定的数量，而且要提高质量，特别能重点地，搞出几个比较突出的优秀剧目。

(2) 关于剧种的安排：据初步调查，本省有二十七个剧种。大致可分三类：

（甲）本省土生土长或流行较广的而又有职业剧团的剧种（如徽剧、黄梅、泗州、庐剧、皖南花鼓、淮北花鼓、曲艺剧、四句推子、梆子等）。这些剧种的剧目工作，是完全落在本省的肩上（梆子还应与邻省合作）。在一定时期内，我们要投入较多力量来迅速完成。并且，其中有些剧种，几年来工作又做的较好，完成也比较快些。

（乙）蕴藏在本省民间而目前尚无职业剧团的剧种（如岳西高腔、目连、傩戏、文词腔、洪山腔、卫调花鼓、嗨子戏、清音戏、端公戏、采茶戏、汉调等），这是我们可贵的遗产，我们要抢救，而且各地区都很重视，已经做了不少工作。现在，对这些剧种工作中的若干具体问题，提一些意见：

第一，关于成立职业剧团和继承问题：我们认为职业剧团或半职业剧团，最好不要急于成立，因为这是一个很复杂的事情，要慎重考虑。但提倡组织这类剧种（或以这类剧种为主）的业余剧团，进行演出和传授活动，这是最切合目前时宜的。偶而的卖票演出以维持演出的开支，只要群众自愿，得到当地政府允许也是可以的。对这些业余剧团，应看成是继承遗产的工作，加以扶持和领导，对个别在艺术上有成就而目前生活困难的老艺人，也应适当照顾。

第二，关于进行这些剧种的剧目工作的人力和经费问题，我们意见：人由当地解决，经费由省文化局解决。当地文化主管部门，根据节约精神和具体情况，造一个详细计划和经费预算，报省文化局核批。

第三，我们希望在进行这些剧种的剧目工作时，最好要看看实际演出，本地可举行小型展览演出，省考虑在明年举行一次这类剧种的展览演出。

（丙）基本上是全国范围的或外省的主要剧种，但在本省亦已生根（如京剧、曲子、越剧、评剧、扬剧、锡剧等），我们认为也是安徽的戏曲财富，同样重视，但考虑到这样一些实际情况：一、这些剧种，在中央或它所流行的主要省份，已大力进行这方面的工作；二、他们在本省的剧团少，力量单薄些。因此，我们一方面必须要将现在本省的老艺人拿手好戏继承下来；另一方面，也可以与中央和各有关省、市取得联系来解决。

（3）关于剧目的安排：

（甲）首先抢救那些年老力衰的老艺人所保留的剧目。

（乙）在整理剧目时，要注意各类风格、题材剧目的选择。

（丙）注意到各种形式的剧目。这里想着重谈一谈“连台本戏”的问题。

“连台本戏”有它的优点，比如故事性强，能抓人，台词通俗，易懂，主要演员戏多，再加上恰当的布景。而且从戏曲史看来，也应该承认它是传统的一部分。所以，我们不能否定它，排斥它。当然，我们也应该看到“连台本戏”的缺点，比如，一般均系水词，妨碍艺术创造；故事太长，有芜杂部分；特别有些剧团任意拉长，毛病更多；有的又专以机关布景为号召，忽视艺术创造。

根据这样情况，我们觉得，对连台本戏，首先承认它是演出的一种形式。但如终年累月只演“连台本戏”而抛开传统的本戏、折戏和新剧目不演，就不好了。所以要在上演计划中作安排。其次，提倡以严肃的态度演出，像有些剧团在演出前稍加整理，把台词定下来，就很好，布景要用得合理，有助于表演。再次，我们要整理“连台本戏”，不

去接触它，改革它，是不行的。

至于传统剧目挖掘、记录的方法，是集中老艺人于某一处进行呢，还是分散到各个剧团去呢，各地根据情况，自行决定。

（四）组织领导及分工：

（1）专署、市的专业剧目机构方面：

性质是在当地文化行政部门领导下的事业单位，基本任务是专业从事本地区戏曲剧种剧目的挖掘、整理、创作、研究等工作，并协助进行一些剧目行政管理工作。深入重点剧种，照顾全面。个别专署、市尚未建立剧目组或人员未配齐的，应速建立和配齐。

省局剧目室对各地剧目组无直接领导关系，但在业务上可尽力做些辅导工作，如组织经验交流，协助搜集资料等。今后各地的剧本，不须送省局剧目室审阅，剧作者可以直接和剧团及出版机构联系，寄给私人交换意见当然可以。

（2）各职业剧团，可以老艺人为主，吸收业务干部参加，成立团内剧目组。以剧团负责人担任领导，最好能有一个专职（或大部分专职）的剧目干部，主要任务是研究本剧团的剧目上演情况，进行本剧团的剧目挖掘、整理工作，联系团外的业余剧作者。

（3）无职业剧团的剧种，由流行地区的文化行政部门，组织该剧种的剧目工作小组或委员会，吸收熟悉此剧种的人士和本剧种的老艺人参加。

（4）分工的原则：应以该剧种流行最广泛的地区为中心。但各地区之间，必须加强联系，可以合作的则合作进行（如安庆专署、市可以合作搞黄梅戏；蚌埠专署、市可以合作搞泗州戏等）。大家建议，省里办一个内部刊物，专门交流这方面情况。目前打算，先在文化报和艺术科编印的学习资料上进行，以后再考虑办刊物。

（5）积极的动员社会力量。去年参与会演剧目工作的有 300 人，这是我们工作获得成绩的重要保证。但是没有和我们发生联系的还有不少。特别是一些流落民间的老艺人、戏曲爱好者，要注意寻找。联系的方法应该是广泛的。个别的主要力量，可以考虑吸收到剧团的剧目组里，要通过实际工作，特别能排演他的剧本，给以帮助。

关于组织领导这一方面，最后还要强调三点：（1）几年来各地党委对我们的工作是关怀的，支持的，是获得成绩的根本原因，今后更要积极争取当地党委的重视和支持。（2）文化行政部门要切实加强领导。（3）加强彼此间的联系和合作。

（五）关于规划：

规划很重要，有了它我们心中才有底，工作才会稳步前进。这次会上，大家对省文化局提出的“全省戏曲传统剧目工作规划（草案）”提了不少意见，我们将研究这些意见，尽快地把它修改好，发下去，希望各地（专署、市、县及职业剧团）也应参照这个规划，结合具体情况，制订一个规划。这个规划，应该有别于日常上演的计划，而是一个全面剧目工作的安排，要求能详尽些，具体些，确切些。

最后，我们要特别强调一下：在整个传统戏曲剧目工作中，必须贯彻这样两个精神：一方面是尊重、学习和继承遗产，一方面是肯定几年来的戏改工作成绩，特别要肯定正确的改革经验，不可偏废，不尊重遗产，是教条主义的，这会使我们的工作失去基础；否定几年来的成绩，一笔抹煞正确的改革经验，这是右倾思想，会使我们失去正确的方向。这两类思想都要批判。要把尊重遗产和正确改革结合起来，沿着“百花齐放，推陈出新”的方针前进。

1957年8月6日

《安徽文化报》

安徽省文化局关于省黄梅戏剧团剧目工作的调查报告①

省黄梅戏剧团自建团以来，整理、改编和创作了各种类型和不同题材、体裁的传统剧目44个、现代戏43个、新编历史剧1个；排演了各种不同类型和不同题材、体裁的剧目178个。在整理的传统剧目中，出现了像《天仙配》等具有全国影响的优秀剧目。这些情况说明，剧团的剧目工作，成绩是肯定的，但也存在一些问题和缺点，归纳起来，有如下几点：

（一）排演的多，上演的少，保留的更少。在178个排演的剧目中，绝大部分剧目是随演随丢或只排不演的。其中排传统剧目38个，能够经常上演的只有19个（占26%）；排移植的古装戏58个，能够经常上演的只有19个（占32%）；排现代戏80个，能够经常上演的只有5个（占6.2%）。这个情况说明，在排演的剧目中，丢弃的现象是比较严重的，我们从保留剧目的总数（34个）来看，它仅占排演总数的13.4%，而其中久经考验、而最受观众欢迎的，仅有17个剧目。

（二）在经常上演剧目中，传统和移植的剧目多，现代题材的剧目少。在保留的34个剧目中，移植的占19个，传统的占10个，现代剧目只占5个。在10个保留的传统剧目中，80%还是58年以前的老节目，如《天仙配》、《打猪草》、《闹花灯》等。特别是现代戏丢失过多，自建团以来共排演了80个现代题材的剧目，但能够真正保留下来，直到目前还能经常上演的，只有《木匠迎亲》一个小戏。

（三）品种不多，在保留的剧目中，也是比较单调的，从行当上来看，小旦、小生的

① 1961年7月1日至7月11日，安徽省文化局剧团工作调查研究小组，对省黄梅戏剧团进行了调查，得出了“关于省黄梅戏剧团领导作风、培养青年演员、剧目工作、音乐工作的调查报告”。此报告于8月8日通过。

戏比较多，老生的戏比较少，小花脸、花脸、老旦等行当戏则更少。有个演花脸的演员说："照这样下去，我可要改行了！"从类型上来看，文戏比较多，武戏比较少（真正武打戏，可以说是绝无仅有的），这样使一些习武行的学员和演员，深深感到英雄无用武之地了，他们反映：武功渐渐退了，业务也渐渐荒疏了，普遍的感到苦闷。从观众角度来看，也认为我们上演的剧目，花色品种不多，贫乏单调，因而产生"老一套"的感觉。

由于上述这些情况，一方面在我们上演的剧目中，出现了贫乏单调状况，另一方面是不能够满足广大群众日益增长和各种不同的文化生活要求。

为什么会产生这些情况呢？

（一）从领导思想来检查，实质上有满足于现有几个拿手好戏（如《天仙配》、《女驸马》、《打金枝》等）的状况，因此巡回演出是这几个戏，招待慰问演出也是这几个戏，观众对剧目贫乏单调已表示不满，而领导思想未能跟上这一客观要求，对剧目贫乏的严重性认识不足，因此也就不能痛下决心，采取有力措施来改变这一现状。

（二）对剧目的创作工作，未能很好地贯彻"百花齐放，百家争鸣"的方针，存在着简单化的行政领导方法，有时干涉过多，管得过死，近年来给作者出题目做文章的多，让他们自由选择题材进行创作的少；有时还规定了戏路子，甚至设计了具体的走法，这样做法的主观愿望是并不坏的，但会产生束缚作者发挥创造性的副作用。

（三）对剧目创作（包括排演、表演），不从实际出发，片面强调质量，急于求成，一个优秀的作品，绝不可能是一次完成的；以一个优秀的传统剧目来谈，它总是经过数十年的时间，通过许多前辈艺人的反复锤炼、不断加工，才能逐渐丰富和完整起来，如果片面强调质量，无视创作上的这样一条普通的规律，那样将会使创作始终停留在它的幼稚阶段，便夭折死亡了，这样也就很难出现成功和优秀的作品了，因此也就自自然然的出现了搞一个丢一个的现象。

剧团的领导工作，就是在于保证艺术生产的正常进行，要善于使那些有苗头和看来比较幼稚的东西，逐渐地成长和茁壮起来，决不能挫伤它们的积极性。

（四）对传统剧目的整理、改编工作，抓的不够。黄梅戏的剧种虽然比较年轻，传统剧目也不是很多的，但就目前的情况来看，也还不是无宝可挖的，有不少折子戏（如《小辞店》、《钓蛤蟆》、《山伯访友》等）和本戏中的"戏胆"就大有可为；也还有一些可以上演、或经过整理加工后能成为较优秀的大型剧目，但剧团的领导对此项工作，未能进行细致的调查研究，也没有更好地组织现有的创作力量，加强对传统剧目进行整理和改编工作，因此，自58年以来，传统剧目就搞的不多，屈指可数的：才搞了一个《女驸马》（在安庆整理的基础上加工整理的）、一个《打豆腐》和最近重新整理了的《告粮官》（尚未到应有水平）。

（五）剧目工作的群众路线走的不够。在选择排演剧目上，往往只是少数业务领导干

部一碰头便决定了，就很少认真发动群众，进行讨论研究，充分贯彻党的百花齐放、百家争鸣的政策精神，因此，所选择的剧目，就难免有个人的爱好，在题材和行当的考虑上，也难免有所偏重，因而，在上演的剧目中，就出现品种少、路子窄的情况，不能很好地满足广大群众各种不同的文化生活要求。

在剧目的整理、改编和创作工作上，也缺乏较广泛的听取群众意见和观众意见，来进行不断改修、提高的精神，并且在组织专业编剧和老艺人、演员等密切合作，取长补短，共同提高方面，时冷时热，很不正常，往往存在专业作者在屋子里关门创作的现象。

（六）没有长远规划，也没有阶段规划，剧团领导往往有一种等待思想：一等现成的剧目，二等上级领导布置任务，因此对剧目的整理、改编和创作工作，对日常剧目的排演和上演工作，就缺乏组织、领导、计划和安排，处于一种被动的地位。

（七）剧目行政工作无专人负责，因此，对排演剧目的初步选择，对新剧目的排演和上演规划，对剧目的整理、改编和创作工作的组织和规划，对组织剧目问题上不同意见的争鸣和研究等等，都无专人作全面地、细致地、合理地考虑和安排。

（八）没有很好地组织和运用现有的创作力量，进行剧目的整理、改编和创作工作，这样，使专业编剧浮在上面，而感到势单力薄，业余作者（主要是老艺人和部分演员等）沉在下面，苦于找不到合作对象，如演员丁紫臣整理了传统小戏《打豆腐》，因限于思想水平，怕搞成“毒草”搞了一半便停止了，最后还是在专业作者的帮助下才写成的；严凤英同志说：“我以为《血掌记》很有它的特色，想改，但不敢动手，因为找不到合作对象。”

（九）客观上也存在一些问题，如剧团任务较多，流动性较大，加上没有固定剧场作为连续上演的阵地，因而有不少剧目因经常不能演出而丢失。

对今后剧目工作的改进意见：

（一）对剧目创作工作的领导，应加强政治思想工作的领导，克服简单化的领导方法。作品是作者精神劳动的产物，正像母亲和儿子的关系，我们要想母体能孕育出健壮的婴儿，就必须首先使母体健康，因为，有健康的母体，才可能产生健康的婴儿，这个比喻是在于说明：我们急切地希望能有成功的作品出现，这是一个方面；而对孕育这作品的母作——作者，如何依据他们的特点，帮助他们不断的进步和提高，则又是另一个重要的方面，不可能设想：没有健康的母体，而能产生健壮的婴儿的。

因此，对剧作者除加强政治思想和文艺思想领导外，还必须对他们的业务方面给予深切的关心和培养，要组织他们深入群众生活和进行劳动锻炼，不断地提高他们的思想水平；在生活中不断地积累丰富的素材，为创作打下深厚的生活基础，而且要给予他们一定的进修时间，有系统地进行政治理论和专业知识的学习，藉以不断提高作者的思想水平和艺术水平，这是一项非常重要的“基本建设”工作。

领导，要善于引导作者对各种复杂的社会问题，有明确的认识和鲜明的态度；要善于帮助和启发作者，就他们所熟悉的题材和体裁，进行创作，从而逐渐提高创作水平和形成作者在创作上自己的风格和流派。

（二）加强百花齐放、百家争鸣的方针，贯彻剧目工作中的群众路线。剧团内原有的艺术委员会，要恢复和健全起来，要充分发挥它的作用。对有关重点排演剧目的选择，常年的和各个阶段的剧目排演、上演规划等，不仅要通过艺委会慎重的研究和讨论，而且要发动群众作充分的讨论，在讨论中对有关不同的学术意见，应展开争鸣，充分发挥自由思想、发挥群众的集体智慧，以求得对问题合理而妥善的解决。

在剧目的整理、改编和创作工作中，不论集体创作或个人创作，都是需要坚持群众路线。实践证明，凡是优秀剧目，都是在广泛吸收群众的意见、不断锤炼、不断加工中逐渐成熟起来的，这种集思广益的工作方法，已是一种行之有效的方法，我们应当认真执行和贯彻。

（三）剧目的行政工作要有专人负责，以便全面地、有计划、有步骤地考虑和安排有关剧目方面的各项工作。

（四）培养剧目方面人材，加强创作方面的力量，除省文化局明确将剧目研究室的陆洪非同志，下放到剧团（编制仍在剧目室）从事整理、改编和创作工作，把王冠亚同志由《安徽戏剧》调回剧团，从事编导工作，以充实和加强剧团编导方面的力量外，剧团本身也应采取措施，物色适当的人材，进行较长期的培养。

（五）要订规划，对剧目的整理、改编和创作工作；对剧目的排演和演出工作，既要有常年的规划，也要有阶段规划，要把编剧和导演的个人规划纳入到剧团总的上演规划之内，所订规划，既要照顾到剧团的特殊情况，又要留有余地，切实可行，不能因临时性的突击任务，打乱规划，牵动全盘，要订立制度，保证规划能按时执行。

（六）建立剧目轮换上演制度，剧目是必须保留在舞台上的，只有经常上演，才能保持它的艺术青春，因此剧团可以把建团以来的优秀保留剧目、以及确为群众所喜爱而被丢弃的剧目，排一排队，加上按规划新排演的整理、改编和创作的剧目，订一个剧目轮换上演规划，使原有的保留剧目和新排的剧目，交互上演。

剧目轮换上演制，可以使保留剧目精雕细琢，光采焕发。而新排的剧目，通过不断的实践，不断的加工，也必然会被锤炼成新的保留剧目，这样，不仅可以不断的提高演出剧目的质量，也可以不断的丰富上演剧目，从而更好地满足人民群众艺术欣赏的需要。

剧目轮演，可以使导演、演员、舞台美术和音乐工作者摆脱每天赶排新戏的紧张状态，他们可以依据轮换上演的具体情况，拿出时间，订出进修规划，总结艺术经验，进行艺术问题的探讨，藉以不断提高他们的思想水平和艺术水平。

剧目轮演制的实行，也可以使创作者深入生活，进一步改造思想，体验和研究生活，

使他们有时间读书，有时间学习政治，充实自己的知识；更可以使他们有较充裕的时间进行艺术构思和从事创作，从而创作出质量较高的新剧目。

应当强调指出，过去被丢弃的剧目，必须重新加以审查，首先对那些为群众所喜爱的剧目要坚决加以恢复，这样便可以较轻易地恢复一批戏，使青年演员有戏可演，上演剧目也会有一定的丰富。

（七）坚决贯彻大、中、小以及传统剧、历史剧和现代剧各占一定比重的两个三结合。要大抓剧目的整理、改编和创作工作，剧团领导要经常考虑剧目工作，不仅对传统剧目要细致地进行调查研究工作，做到心中有数，而且要帮助和督促作者按时完成他们切实可行的个人规划；不仅要搞大型和中型的剧目，而且也要搞小型的剧目；不仅要搞传统剧和新编历史剧，而且也要搞现代戏；不仅在题材上要注意多样化，而且在体裁上也要注意多样化，务使我们的上演剧目的品种丰富多采。

应当强调的指出，在目前应当抓住两个薄弱的环节：其一是多排一些小戏，可在传统剧目中狠抓折戏和“戏胆”。折戏和“戏胆”，短小精悍，题材和体裁宽阔，行当全，便于排演和演出，过去我们既可以出现像《打猪草》、《闹花灯》等那样一些优秀的传统生活小戏，现在只要我们努力搜集、付出劳动，也一定可以出现一些优秀的传统小戏，像《小辞店》、《钓蛤蟆》、《山伯访友》等，就都是一些有苗头的小戏。

其二，要狠抓现代戏的创作和排演。目前的现代戏比重太少，这种一条腿走路的状况，我们不能让它持续下去，一定要迅速的把它改变过来。因此，要下决心在一两年内，搞出几个比较成熟、具有一定水平的现代戏来。实现这个目的，必须采取措施，帮助作者深入生活，给他们时间进行构思和创作；对他们创作出来的成品，只要是基础还好的，就可以通过排演，不断加工，不断提高，使他们逐渐的成熟起来，从剧团创作的具体条件出发，工作要鼓足干劲，积极进行，要求不要太高太急，脱离实际反而欲速则不达。

安徽省文化局副局长余耘1961年8月22日在省文艺工作座谈会上有关戏曲革新与继承方面的谈话摘录

（三）正确处理古今中外的关系问题

在古今关系上，过去我们存在两方面的问题：一个是在题材选择上古与今的安排问题；一个是继承与革新的问题。

从创作和演出上来看，属于我们自己创作整理改编的现代戏、历史剧和传统剧目不多。我们安徽革命斗争生活很丰富，但这方面反映的还很少，要认真地组织力量，写出

几部真正好的，反映革命斗争生活的作品。但是，历史剧的创作和传统的整理工作，也抓得不紧，做得不够，又特别是传统剧目的挖掘和整理工作，近年来做得很不够，因而，演出的剧目越来越少，优秀的传统剧目就更少。如省庐剧团王本银同志说：过去我们台口往那儿一跺，一演两三个月剧目不重复，现在却感到没有戏演了。省黄梅戏剧团自53年以来，共排了178个剧目，到现在保留剧目只有34个。而经常上演和最受群众欢迎的只有17个，其中传统剧目只占三分之一强。为什么剧目越演越少？尤其是传统剧目越来越少？一个原因是只求数量，不求质量，排的多，丢的多。没有固定剧场，流动演出多，老演那几个戏，也是一个原因。但最主要的原因，是在于对传统剧目提出了脱离实际的要求，甚至也要求它“直接配合政治”。于是，这个戏思想教育意义差，那个戏有缺点、不成熟，便轻率地丢到一边。甚至有的人把那些能够对人起娱乐作用的剧目，也当作“有害”的打入了冷宫。有时只看看文字材料，没有联系表演和音乐的特色；或者带着框框（如人民性、阶级性、斗争性等）去套，也把一些好东西漏掉了。省黄梅戏剧团和省庐剧团上演的传统剧目，平均不到其传统剧目总数的五分之一或者十分之一。这种情况，是应该迅速改变的。现代戏和历史剧及传统剧；移植的剧目和本剧种的传统剧目，都可以有一个大致的比例，根据各个剧种、剧团和演员的具体情况，作出适当的安排。

在继承与革新的工作上，最近一个时期，在革新工作中，有一种简单化的倾向。对遗产的尊重、学习和继承不够，尤其对表演艺术的挖掘、整理和传授工作，做的更少。没有认真探索其规律。如现在戏曲音乐的改革，流行一种每戏必作曲，作的多，丢的快的倾向。有些青年演员，甚至认为：作曲多少，就是领导上对一个剧目重视程度的表现：越作的多就越重视，不作就是不重视。同时，音乐工作者对传统唱腔、音乐结构的特点，没有进行系统的全面的学习。因而，有时就出现了乱改，脱离了剧种风格。一位黄梅戏的作曲同志，对他自己写的某个戏曲说：“你说它是黄梅戏也可以，不是黄梅戏也可以。”有的改革唱腔破坏了传统音乐的结构和艺术的完整性，观众听不懂，不满意，也束缚了演员的创造性。有的演员说：“将来只有作曲者的流派，没有演员的流派了。”这是一个很值得我们十分重视的问题。

关于中外问题，我们过去也有处理不妥当的地方。

建设社会主义的文化艺术，必须批判地继承民族文化遗产和批判地吸收外国的文化成果。对待遗产，应该按照百花齐放，推陈出新的方针，进行正确的革新和发展。我们反对粗暴，同时也反对保守。为了更好地继承和革新，首先要强调学习传统，要深入地挖掘，摸清底细，窥见全貌，掌握规律。抢救遗产，要赶快把全部剧目抄下来，表演艺术经验记下来，唱腔录下来，重点资料拍下来，还要组织人迅速学下来。即使是有毒素的，如在声腔和表演上具特色的剧目，也要记下来，并派人把它学下来，作为资料。有一位岳西高腔老艺人死了，一百多个稀有剧目也跟着与世长辞了。现在省徽剧团的老艺

人也担心地说：我们活着不干，死了怎么办。这是一个刻不容缓的抢救工作，要马上动手。戏曲的革新工作，必须按照传统戏曲的艺术规律，正确进行。对于戏曲音乐的革新：(一) 要注意充分发扬剧种的风格和特长，如庐剧唱腔中的"连词"，就很有特色。可是现在很少运用了。从作者写词、音乐作曲到演员演唱都注意不够，应该发挥这一声腔艺术的特色。对各个剧种的音乐唱腔，既要看到它的丰富性，也要看到它的局限性，既要发挥它的长处，又要弥补它的不足。如黄梅戏的音乐唱腔，优美抒情有余，高亢壮烈不足；庐剧的唱腔，长于叙事，缠绵婉转，优美则不足。同时，还要注意各种行当声腔艺术的发展，特别是地方戏男声唱腔，更要积极地想办法弥补它的不足。(二) 要注意掌握各个剧种音乐唱腔结构的特点，不要破坏它艺术的完整性。在庐剧中，如果上下句不分，就很难演唱。如两个上句叫"楼上楼"；两个下句叫"一边道"；有"小过台"没有"大过台"叫"三条腿"；有"大过台"没有"小过台"叫"嘟噜冲"，这些都是破坏了庐剧唱腔固有形式的。当然，固有形式并不是不可以突破的，但突破了它，不仅要发扬和突出原来的风格，而且要给它一种完整的新形式。(三) 要掌握戏曲音乐发展的规律。从中国戏曲发展的历史来看，戏曲剧种的形成和发展，声腔艺术是一个根本的要素，而声腔的发展，又多是通过演员长期的舞台实践，不断锤炼，不断加工和不断创造丰富的结果。戏曲演员的流派，往往就是在这样不断演唱的过程中，逐渐形成的。因此，以演员创腔为主，由音乐干部记谱整理加工，和演员亲密合作，共同进行创造，是一个很好的办法。戏曲音乐革新，还要注意巩固革新的成果，所革新的唱腔，决不能随唱随丢，对那些受到群众欢迎，有基础的新腔，应当保存运用。

安徽省文化局剧院、剧团工作条例

（1961 年 8 月修正草案）

为了加强剧院建设，以促进戏剧艺术的进一步发展和提高，特制定本条例。这个条例适用于省、自治区、直辖市以上直属剧院（团），对专区、县剧团只供参考之用。

(一) 剧院（团）的方针、任务

一、剧院（团）必须贯彻执行党的建设社会主义的总路线和文艺为工农兵服务、百花齐放、百家争鸣、推陈出新的方针。剧院（团）的任务，是运用戏剧艺术，通过舞台演出，对人民进行爱国主义和社会主义的教育，鼓舞人民群众的劳动热情和革命热情，培养人民高尚的道德品质，帮助人民认识生活，认识历史，提高人民的艺术欣赏水平，满足人民文化娱乐的需要，丰富人民的精神生活。

二、剧院（团）必须努力创作，演出和积累为人民群众喜闻乐见的，思想质量、艺术质量较高的优秀剧目；有计划地培养优秀的和杰出的剧作家、作曲家、导演、演员、指挥、演奏员和舞台美术人才；建立有利于艺术生产的各种制度，定期地认真总结艺术创造的经验，不断提高创作和演出水平。

三、剧院（团）应在可能的条件下，对群众业余的戏剧活动，担负一定的辅导责任。

（二）剧　目

一、优秀剧目，是一个剧种、剧团艺术发展的基础，也是衡量一个国家戏剧文化水平的重要标志。因此，剧院（团）必须十分重视上演剧目的思想质量和艺术质量的不断提高。

二、剧院(团)的上演剧目应当丰富多采，力求题材、体裁、形式和风格上的多样化。

以我国社会主义现实主义生活和革命斗争历史为题材的剧目，对于提高人民的社会主义、共产主义思想觉悟，有着重大的作用，应当十分重视，并努力提高它的创作水平和演出水平。在戏曲方面有不少剧种存在着极其丰富的优秀的传统剧目，这是我国宝贵的文化遗产，是人民文化生活中不可缺少的一个部分，对创造社会主义新戏剧有着重要的借鉴作用，应当同样重视。各类戏曲剧院（团）应当组织专门的力量，对本剧种中的传统剧目（包括传统表演技巧），积极进行挖掘，经过整理，然后上演。用历史唯物主义观点创作的，以历史故事和民间传说为题材的剧目，可以鼓舞人民群众的爱国精神，革命精神和丰富历史知识，不仅戏曲应当继续重视这类剧目，话剧、歌剧、舞剧也应当创作和演出这类剧目。此外，话剧、歌剧和舞剧院还要上演一些外国的优秀的现代剧目和古典名剧。

在体裁、形式上，也要力求多样，有正剧，也有喜剧、悲剧，有大型剧目，也有中、小型剧目，同时鼓励各种不同风格的剧本。

各个剧院（团）可以按照本身的基本任务，以及剧种的特点和主要艺术人员的擅长，规定以上演某类剧目为主，文化行政部门不要给剧院(团)硬性规定上演某种剧目的比例。

三、剧院（团）选择上演剧目，一方面要考虑到剧目对群众的教育作用，另一方面也要考虑到群众对文化生活多方面的需要，只要内容在政治上无害，不是宣扬野蛮恐怖，色情猥亵行为，有碍人民身心健康，而在艺术上具有特点，为群众所喜爱的剧目，都可以上演。

四、积累保留剧目和建立剧目轮换上演制度，对于提高质量，积蓄经验，培养人才，安排劳逸都十分有利，因此，剧院（团）在一般情况下，应当经常上演保留剧目；同时剧院（团）每年应订出计划，安排力量，创作新剧目，挖掘，整理，改编传统剧目或移植其它剧种的优秀剧目，以扩大上演剧目的来源。对于新创作新排演的基础较好的剧目，

应当经过不断锤炼，使它成为新的保留剧目，对于原有的保留剧目也应当继续加工，使它更加完美。剧院（团）应当把以上这些工作做为长远建设的任务，加以重视。

五、剧院（团）为了配合政治运动，可以临时编写和上演及时反映这个运动的短小剧本或采取其他方式进行宣传，但不要因此随便打乱既定的剧目上演计划。

（三）合理安排戏剧创作力量

一、为了扩大剧本来源，剧院（团）一方面要和院（团）外的专业和业余作家建立经常的联系，请他们为剧院（团）写作和改编剧本；另一方面，应当有自己固定的创作人员，并注意培养新的创作人才，逐步地建立起比较健全的剧作组，充实创作队伍。

二、剧院（团）应当根据演出的需要，并且根据作者的特点和水平以及他们本人的意见，适当地安排他们的编写计划。应当允许创作者在选择剧本题材、形式、体裁等方面有广泛的自由，充分发挥他们的创作才能和个性。剧院（团）可以向他们提供适合编写剧本的题材线索，但是不要勉强他们写他们所不熟悉的，力不能胜任的东西。

剧院（团）在安排剧本创作计划和整理、改编计划时，不要把任务定得过死，过急。创作反映革命历史斗争和现实斗争的剧本，尤其需要较多的准备，要给创作者以充裕的学习政策，熟悉生活，收集资料，和酝酿写作的时间；创作历史剧和整理、改编传统剧目，也要使他们有充裕的时间去钻研历史资料和阅读有关文献。

三、在发现剧本有缺点、错误时，剧院（团）领导要善于区分政治问题，思想问题，和艺术问题的不同性质和缺点、错误的程度。除了剧本有明显的政治性错误，须让作者修改之外，一般思想上和艺术上的缺点，在向作者指出之后，应让作者自己考虑是否修改，并允许作者保留自己的看法，在演出中接受群众的考验，不必勉强作者立即修改。剧本上演后，剧院（团）应当帮助作者认真搜集各方面观众的意见，加以综合研究，以供进一步的加工或修改时的参考。不要在演出过程中随时任意改动剧本的情节或台词，以保证剧本的相对稳定性。

四、提高剧本质量的根本关键在于提高剧作者、作曲者的思想水平和艺术水平。因此，剧院（团）必须对剧作者、作曲者的提高做出全面的、长远的安排。如组织他们有重点的学习马克思列宁主义和毛泽东著作，学习党的政策，根据他们的条件和创作上的需要，尽可能给予读文件，听报告和参加对创作有帮助的各种会议和各种社会活动的机会，通过多种方式帮助剧作者、作曲者同群众建立密切联系。特别是对于青年作者，更要让他们较长期地到群众中去生活，适当地参加劳动锻炼或基层工作，同工农兵交朋友，以取得丰富的创作源泉；提倡刻苦钻研的精神，鼓励剧作者、作曲者认真读书，看戏，欣赏各类艺术作品；同有经验的文学家以及导演、演员等交往，从多方面去丰富文艺修养和提高写作技巧。剧院（团）应当每年给予剧作者、作曲者一定的时间，总结创作经验，

进行业务进修。

五、应当充分发挥专业作家的作用。在创作方式上，应以个人创作为主，集体创作也必须以个人的钻研和努力为基础。剧院（团）应当允许作者根据自愿选择创作方式。

有条件的导演、演员以及其他艺术人员，也可以根据可能适当从事编写剧本，但是不能要求人人参加，更不要占用他们太多的时间，以免妨碍他们本身的业务。

在整理、改编传统剧目时，剧作者必须同老艺人和主要演员合作，尊重他们的意见。

（四）提高舞台艺术质量

一、戏剧演出是体现剧本主题思想、塑造舞台艺术形象的重要过程，剧本必须通过演出才能充分发挥它的作用。剧院（团）应当不断提高舞台艺术的质量，进行舞台艺术的革新，努力创造舞台演出的独特风格。

二、剧院（团）必须充分发挥所有艺术人员的积极性和创造性，根据他们的条件和特点，在艺术上对他们提出严格的要求，并通过演出总结，年终工作总结等活动，采取适当方式进行业务评比，以鼓励艺术人员在艺术创造上的贡献，不断激发他们的业务进取心。

导演是舞台艺术创造的组织者，对于一个剧本的排练和演出应当有统一的艺术构思；同时在排练、演出过程中还必须加强同剧作者、作曲者、演员和其他艺术人员的合作，相互尊重，相互学习，特别要充分发挥演员的创造精神（戏曲导演应当更多地向老艺人和主要演员学习），以便使整个演出能够鲜明地表现剧本的主题，达到艺术上的完整与和谐，并且具有鲜明的特色。

演员应当以精湛的艺术技巧和丰富的表现能力创造真实的、深刻的、生动的舞台艺术形象，乐队演奏人员和舞台美术人员同样应当积极提高自己的水平，协助导演和演员完成整个舞台艺术创造的任务。

三、剧院（团）必须根据剧种的特点和本身的条件，在继承民族传统的基础上，努力进行舞台艺术的革新，在保持剧种的风格、特点的前提下，学习别人的所长；既反对墨守陈规，故步自封，也反对抹杀自己特点的生搬硬套。

剧院（团）每年可以选择一两个剧目，在导演、表演、音乐、舞台美术等方面进行革新的实验，丰富、提高自己的表现能力。

在艺术革新，艺术创造过程中，难免发生某些缺点，只要基本方向是正确的，有关艺术技巧、风格、形式等方面的问题，都应该通过充分的自由讨论和不断的艺术实践逐步改进，领导上不要采用行政命令方式加以干涉。

四、剧院（团）必须采取具体措施，鼓励导演、演员和其他艺术人员发展个人的独特性；重视老艺人和名艺术家的艺术创造经验；支持各种优秀的流派，并且根据自愿原

则，有计划地组织条件合适，有一定基础的艺术人员继承这些流派，学习这些经验，使各种流派在自由竞赛中都能得到发展和提高。

五、必须根据精简节约的原则制定剧院（团）人员的合理编制，充实和加强某些薄弱部门，力求行当齐全，配搭整齐；不要随便打乱建制和调动艺术人员，使各类艺术家的合作人员（例如戏曲演员的主要琴师、鼓师、武戏演员的对手、歌剧演员、独唱家的民间乐器或钢琴的伴奏人员，等等）能够保持长时间的合作关系，以保证舞台艺术创造的完整性和艺术质量的稳定性。

（五）建立正常的艺术生产程序加强艺术总结工作

一、剧本是导演、演员等赖以进行再创造的基础。因此，一个剧本应当在当时认为已经达到基本可用的程度以后，才可以进行排练，如果没有特别紧急的政治任务，不要采取边写、边改、边排的突击方法。

二、在排练前，应当给导演、演员以及其它艺术人员以比较充裕的准备时间，一个戏的排练时间的长短，要根据剧本和导演，演员以及其他艺术人员的不同情况而定，不能不顾质量，片面强调排戏时间越短越好，当然，也不能无故拖长排练时间。

三、剧院（团）应当根据各类艺术人员的工作特点，适当地、灵活地安排他们的工作、学习等方面的时间，不要搬用行政机关一律定时上班下班的制度。艺术人员进行艺术创造的活动方式需要一定的个人思考，酝酿的时间，除排戏和必要的组织生活以外，不要过多强调集体行动。

四、艺术总结，是积累艺术创造经验，提高戏剧艺术质量的重要办法，必须坚持实行，剧院（团）对于重点剧目和其他重大的艺术问题应该定期作出全面的或专题的总结。主要艺术人员个人的艺术创造经验，也要帮助他们加以总结，为此，必须加强场记、剧务、乐务等方面的工作，并注意艺术资料的积累。

（六）提高艺术人员的水平，培养杰出人才

一、剧院（团）应当根据导演、演员、演奏员以及其他艺术人员的不同情况，有计划地帮助他们的政治、思想、业务、文化等方面进行比较系统的进修，鼓励勤学苦练，努力钻研，以不断提高他们的政治思想水平和业务水平。

二、对于艺术人员的政治学习，应当要有计划地进行，在内容上，除了学习党和国家的重要政策，了解当前形势外，还应当有重点地学习马克思列宁主义和毛泽东著作，学习方式，根据剧院（团）的工作特点，应当灵活、多样，可以通过自修方式进行学习，也可以选择一定的时间进行集中的学习。

三、按照各类艺术人员的特点，分别采取参加生产劳动、下乡下厂下部队演出或参

观访问，辅导群众业余戏剧活动等方式，了解工农兵群众的生活和思想感情，向工农兵学习，提倡艺术人员同工农兵群众建立和保持经常的联系。

一般艺术人员应当根据不同情况采取不同方式，每年参加一定生产劳动（最多不超过一个月），劳动时，特别要注意保护表演人员的声带、关节和形体，老艺人、著名演员、技术性特别强的表演人员和体弱多病的艺术人员可以少参加或者不参加。

四、必须采取有效措施，保证各类艺术人员能经常地进行业务进修，钻研艺术技巧，提倡认真读书、欣赏音乐、美术和文学作品，提高各方面的艺术修养；经常组织艺术人员观摩各种演出，同院外艺术家交流经验；鼓励导演、演员相互之间，导演、演员和剧作家、文学家、历史学家、诗人、音乐家、美术家、批评家之间的相互交往，相互学习。

技术锻炼是每个表演人员的经常课业，剧院（团）应该在时间和练功条件方面给予必要的保证，使他们能够不间断地坚持进行，对青年演员的技术学习还应实行定期考核制度。

五、剧院（团）应当重视艺术人员的文化（重点是语文修养和历史知识）学习，在戏曲剧院（团）中要尽可能设置专职文化教员，以保证文化学习的经常化。各剧院（团）可以根据具体情况订出计划，明确努力目标，使青壮年艺术人员在今后三、五年内，分别达到预期的文化水平。

六、必须保证各类艺术人员每天有一定的时间用于个人的进修。主要演员、导演等艺术骨干，最好每年能有一两个月的时间分批地轮换离职进修或者深入生活。

剧院(团)对于主要演员，应该分别根据他们的健康情况，业务特点，帮助他们定出每年的演出、业务进修，政治和文化学习及参加劳动(或参观访问，体验生活)的计划。

七、对各类艺术人员的培养，既要做到普遍提高，又要有重点地培养杰出人材。剧院（团）必须把培养杰出人材，当作自己的重要任务，坚持反对平均主义思想，每个剧院（团）都应当有代表性的，为群众所公认和爱戴的优秀演员和其他艺术家，这样才能表现出剧院（团）的风格，并带动整个剧院（团）艺术水平的提高。

对具有特殊才能的青年演员及其他艺术人员，应当请最有经验，最有修养的老艺人和名演员，名艺术家进行个别教学，加意栽培，使他们能够成为出类拔萃的艺术人材。

（七）切实做好劳逸安排

一、剧院（团）必须认真做好劳逸安排，保证艺术人员的健康，务求做到既能充分发挥干劲，又留有余地，使剧院（团）的艺术生产和艺术人员的工作、学习、生活都能比较正常地有节奏地进行。

二、剧院（团）在制定全年剧场演出和下乡、下厂、下部队演出的场次计划时，应当把艺术人员的学习进修，休息时间和剧院（团）的临时任务等作统一的考虑和全面的

安排，并应留有余地。不同剧种之间的演出场次应有不同的规定；舞剧演出场次应少于歌剧，歌剧演出场次应少于话剧、戏曲。每个演员的全年演出场次应少于单位演出场次，主要演员的演出场次，更应比一般演员为少。

三、每天工作时间（包括演出、排练、开会、集体学习和基本训练等）不超过八小时，坚持两班制，保证艺术人员有足够的休息和睡眠时间，实行每星期休假一天，节日提前放假或事后补假（有条件的单位可以试行“歇夏”制度），减少艺术人员、特别是主要演员的兼职和过多的社会活动。

四、注意防治演员的职业病，剧院（团）要和有关医院建立经常的联系，积极研究防治办法，表演人员在哑嗓和骨节疼痛或患其他疾病期间不要勉强演出，女演员在怀孕，月经期中必须有适当的休息，不能担任过于劳累的演出，必要时应停止演出。

五、关心艺术人员的生活，根据艺术人员的不同情况，在副食品供应上，分别给予适当的照顾，认真办好食堂，逐渐改善剧院（团）的宿舍和排练厅等物质设备。

六、认真执行勤俭办事业的方针，注意节省一切开支，努力创造条件，争取经济自给；但是必须实事求是，不要因为强求自给而单纯追求经济收入，不适当地增加场次，剧院（团）收入如果不敷支出时，由国家给予补贴。

（八）艺术委员会

一、为了团结全体艺术工作者，更好地贯彻执行文艺为工农兵服务和百花齐放，百家争鸣，推陈出新的方针，充分发挥各类艺术人员的积极性和创造性，更好地保证艺术质量的不断提高，剧院（团）必须建立艺术委员会。

二、剧院（团）艺术委员会，是在院（团）党委和院（团）长领导下指导艺术生产的机构，它的主要任务是：

1、讨论和研究年度和季度的上演剧目计划，提出有关艺术生产问题的各种建议。

2、讨论重点剧本以及重点剧目的导演计划，检查艺术产品的质量，促进艺术的革新，指导有关剧本创作，表演、导演、音乐、舞台美术设计等各方面艺术创造经验的总结工作。

3、指导艺术人员的业务理论、技术的学习和培养新生力量的工作。

4、组织各种讨论会，报告会，经验交流会，开展各种艺术问题的争鸣。

三、艺术委员会由剧院（团）中艺术修养较高，具有突出成就的艺术家组成，人数不宜多，以免增加活动的困难。

艺术委员会的正、副主席和委员，由院（团）长提出名单，报请上级机关加聘，剧院（团）的党委书记和院（团）长，一般可以不兼任艺术委员会的主席和副主席的职务。

四、艺术委员会应该善于集中专家和群众的智慧，使各业务部门艺术工作人员的建议和意见都能得到充分的反映和交流，讨论重点剧本以及重点剧目的导演计划等重大问

题时，必须吸收有关业务人员参加，在艺术委员会讨论问题时，必须充分发扬民主，鼓励自由争辩，在艺术问题上，不要轻易做结论，更不宜搬用少数服从多数的原则。

艺术委员会的活动方式应当灵活，多样，开会不宜过多，以免影响艺术委员会委员本身的艺术创造活动，艺术委员会有关会议的准备工作和资料的收集整理工作等，由剧院（团）艺术行政机构（如艺术室、处、科）协助进行。

五、剧院（团）党委和院（团）长应当十分重视艺术委员会在艺术生产中的指导作用，积极依靠它做好领导艺术生产的工作。

（九）剧院（团）党委和行政领导的职责

一、剧院（团）实行党委会领导下的院（团）长负责制。

二、剧院（团）党委会除执行党章所规定的基本任务外，应结合剧院（团）具体情况，完成下列主要任务：

1、贯彻执行党的方针、政策，保证完成上级所给予的各项任务。

2、审定剧院（团）的年度和季度工作计划，审定重点剧目，保证全院（团）艺术生产的质量不断提高。

3、加强政治思想教育，不断提高全体工作人员的思想觉悟，促进全体工作人员之间的团结，发扬艺术创造工作中的集体主义精神。

党委定期举行会议，讨论和检查艺术生产中的问题和重大工作计划的执行情况。至于剧院（团）的日常行政工作，应当由院（团）务会议和院（团）长负责处理，以保证党委能集中精力研究和解决剧院的主要问题。

党委会的成员应尽可能包括有代表性的党员艺术工作者，使能及时反映艺术生产中的问题和意见。

三、在正、副院（团）长领导下，组成院（团）务会议，由艺委会正、副主席，各团（队）的负责人及其他行政领导干部参加，负责领导全面行政工作，院（团）务会议的主要任务是：

1、讨论、通过全院（团）的业务计划（包括上演剧目计划、演出场次计划、学习计划等）提交党委会审定，并报请上级机关批准后执行。

2、决定各个剧目的导演、指挥和舞台美术设计人员，批准导演和指挥提出的演员、演奏员名单。

3、审查全院（团）财务计划及其执行情况，讨论有关干部管理、生活福利和工作中的其他重大问题。

（十）提高领导水平，改进工作作风

一、剧院（团）党委和行政领导都必须严格遵守民主集中制的原则，实行集中领导和分工负责，一切重大问题，必须经过讨论后，作出决定，不能由个人决定。

二、剧院（团）的党委和行政领导干部，必须努力学习党的政策和政治，艺术理论，钻研戏剧业务，提高文化修养，加强调查研究，从不断的实践中积累经验，逐步掌握戏剧艺术生产的基本规律，提高领导水平，以克服工作中的盲目性和片面性。

三、认真执行党的百花齐放，百家争鸣，推陈出新的方针和团结，改造知识分子的政策，充分发扬民主，不断改进领导作风，是做好剧院（团）工作的重要环节，党委和行政领导干部必须经常了解各类艺术人员的特点和思想情况，从政治上、工作上、学习上和生活上关心他们，多和他们进行个别交谈，同他们建立起亲切的同志式的友谊，从各方面加强对他们的帮助，使大家在工作中充分发挥出自己的全部才能和创造精神，党委和行政领导干部参加艺术创造活动时，应当以普通艺术工作者的身份出现，平等待人，模范地遵守各种艺术生产的制度和纪律，反对特殊化。

四、剧院（团）必须坚持政治挂帅和物质鼓励相结合的原则，注意给予艺术工作人员以适当的物质鼓励，制定合理的奖励制度，正确处理艺术工作人员的创作、录音、灌唱片、拍电影等活动的报酬问题，反对平均主义思想。

五、党委和行政领导干部必须认真加强思想领导，做好政治工作，善于帮助各部门的工作人员正确处理相互的关系，积极领导大家共同把剧院（团）建设成为一个真正亲密合作，团结无间的创作集体，同心同德，全心全意地为社会主义，共产主义事业服务。

安徽省文化局执行省委严禁赠送
戏剧、电影票指示的几个具体问题的意见（草稿）

（一九六二年九月二十日）

最近以来，各地根据中央和国务院“关于厉行节约的紧急规定”，并根据省委、省人委“关于严禁赠送戏票、电影票的通知”精神，基本上制止了随便送票招待看戏看电影的不良现象。这样不仅增加了国家财政收入，而且在克服某些干部特殊化、改变社会风气方面，也起了良好的作用。但根据反映，有些地方还执行得不够严格，同时在执行中，也有些具体问题，没有明确解决。因此，为了更好贯彻中央和省委的有关指示，特就几个具体问题，提出如下意见：

一、今后一切经营性质的文化单位，一律不准以票送礼，谁拿票谁给钱。机关、团

体召开会议或个人看戏看电影，一律直接向剧场、影院买票，概不免费招待。

二、今后招待外宾或重要内宾看戏看电影时，原则上都不组织专场演出（放映），由接待部门代购影、戏票，到剧场、影院看戏看电影。但如有特殊情况，确需组织专场者，应经党委或人委办公厅（室）批准，由文化主管部门根据可能条件作具体安排，其费用由接待部门负责。

三、凡属重要慰问任务（如慰问解放军），必需组织专场演出、放映时，需经各级党委或人委批准，由文化主管部门负责组织，参加演出或放映单位所必需的经费开支，由主办慰问单位负担。

四、各机关、团体、部队、工厂、学校因节目、会议而需要组织文娱生活，在距离影、剧院较远的情况下，需要邀请剧团到本单位演出，或租片放映者，可事先与剧团、剧场或电影放映发行单位联系。但为了避免影响正常的演出、放映工作，正在剧场上演的剧团不能因此停演。凡是影院正在放映的影片，不能随便调换，凡是计划发行的影片，不能预租。

五、为了有利于开展戏剧、电影的业务工作，凡符合于以下几种情况的，其看戏看电影问题，可分别酌情处理：

（1）剧团新排节目在上演前，为征求有关负责同志和文艺界的意见，可进行一次预演，但邀请对象和范围不宜太多太广。

（2）为了让有关负责同志了解新片内容指导工作，或组织有关人员开展影片宣传、评介活动，省、专、市发行单位可在每个新片放映前，先在内部试映一至二场。

（3）因工作需要（如了解剧团演出情况，接见演员，组织评介等），文化主管部门可邀请有关负责同志及文艺界有关同志看戏，其戏票费开支，由文化主管部门在文化事业费中解决。

兄弟剧团间互相观摩，均应向剧场购票，其费用在本单位观摩费中解决。

（4）为方便外地来宾，党、政、军主要负责同志和民主党派负责人买票看戏，可由有关单位事先与剧场联系，以便适当安排。

1962年9月20日

中共安徽省委宣传部关于文艺八条的贯彻情况

（一九六二年十月十七日）

安徽省的文化艺术工作原先基础比较薄弱，近几年来有了很大的发展：一支为无产阶级政治服务的文艺队伍已经建立而且逐步壮大起来，这支队伍从总的方面来说，拥护

党的领导，拥护社会主义，愿意在毛泽东文艺思想的指引下努力为工农兵服务，他们的政治热情和阶级觉悟不断提高，有些人已经入党，在业务上也在不断进步；在创作上，小说、戏剧、电影文学剧本、诗歌、美术等方面，不论在数量和质量上都有所提高；同时在整理文学艺术遗产方面也做出不少成绩；群众业余创作和文化活动也曾相当活跃；文化事业的建立与发展弥补了一些缺门的空白。以上所述，都是我省在贯彻党的文艺方针上所取得的基本成就。

与此同时，我省的文艺工作曾出现过如下一些缺点和错误：首先是对党的“二百”方针没有很好地贯彻，因此不能充分地发挥文艺工作者的积极性，特别是在反右派斗争中错误的斗争了一批同志，包括当时领导文艺的同志。在领导文艺创作上曾要求“三结合”、“四固定”，在继承遗产和批判的向外国学习方面，曾不适当的提出“割洋尾巴”等等，都未能达到及时的纠正。在群众业余创作和文化活动上，违背了“业余、自愿”的原则，提出“人人唱歌、人人画画、人人做诗……”等错误口号；在文化事业上，不切实际、不顾效果的贪多贪大，如建立电影场、大型剧院、筹建胶片厂、芭蕾舞剧团等等。这些问题的产生，是与我们对党的方针政策领会不深、贯彻不够分不开的，更主要的是与前省委没有坚决贯彻党的方针政策分不开的，与安徽整个工作上的错误是互相联系着的。

中央工作会议以来，我省的政治局面发生了巨大的变化。与此同时，我们组织文艺工作者学习了“文艺八条”，根据“八条”精神，从领导角度检查了工作，总结了经验教训，加强集体领导和民主集中制，过去的许多缺点和错误也正在逐步克服和纠正。并按照“调整、巩固、充实、提高”的方针对文艺事业进行了初步调整。这在我省各文化艺术单位和广大文艺工作者当中产生了积极的热烈的反映。因此，民主空气大大发扬，领导与群众的关系有很大的改进，多数人的心情舒畅了，敢讲话了，从而调动了广大文艺工作者的积极性，创作热情很高，专业作家都制订了长期的创作规划。学术上的争鸣也比较活跃。总的情况是大好的，但由于过去缺点和错误所造成的消极影响，以及一些文艺团体和文艺工作者本身还存在某些错误思想尚未澄清，因而还有如下一些值得重视和急需解决的问题：

一、在百花齐放与为政治服务问题上：过去，有些同志把文艺为政治服务理解得很狭隘，现在又开始出现忽视为政治服务的倾向。在剧团方面，有些剧团认为百花齐放，不管什么内容的戏都可以上演，为了追求“票房价值”，迎合群众中的某些低级趣味，上演一些不健康的剧目，甚至卖弄噱头和色情。最近，《七侠五义》、《宏碧缘》等机关布景连台本戏上座率很高，许多剧团竞相上演连台本戏，于是一些充满怪诞、迷信色彩以及宣扬愚忠愚孝的旧剧本，如《八魔斗济公》、《五女兴唐》、《王华卖父》等又被搬上舞台。这类剧目都是“水词戏”，无固定脚本，演员在台上随便“放水”；乐曲无固定乐谱，乐队则看演员眼色、手势行弦。有些演员在台上卖弄色情，在唱词中夹杂一些淫词秽语，形

象丑恶，影响很坏。另一方面，有些同志在剧目问题上，仍有束手束脚的现象，比如担心机关布景影响戏剧艺术的健康发展，又不加分析地认为这类剧目不能提倡，虽也认为像《宏碧缘》这样的戏上演并无害处，但对机关布景连台本戏，总是有些不大放心。

在诗歌创作上，从总的倾向来看，目前，革命的“进行曲”少了，委婉的“抒情曲”多了，有的同志反映：有点“熏风吹得游人醉”的感觉。抒情诗多起来了，不应该看作是坏事，每个作者完全可以根据自己的特长选择体裁，但是政治抒情诗少了，作为“时代号角”的诗歌，战斗性减弱了，这就不能不引起注意。

二、在政治思想与艺术技巧问题上：有些文艺团体强调艺术质量，放松了政治思想工作。目前有些作家、艺术家认为自己不够的主要是在文艺技巧方面，政治思想好解决，艺术技巧难掌握，表现出对政治学习兴趣不大。有些搞创作的同志前两年参加了农村整风整社工作，认为过去已经深入过生活，现在要解决的是写的问题，发生了急躁情绪。省文联部分作家和《安徽文学》编辑部一些同志在讨论如何提高作品质量时，有相当一部分人认为现在重要的是如何掌握艺术规律的问题，而不是深入生活的问题。

“八条”贯彻后，也有一些同志把组织辅导业余文艺创作看作负担，不愿参加社会活动。如最近在黄山召开的全省诗歌创作座谈会，有的专业诗歌作者就不愿到会。

三、在反映现实与内部矛盾问题上：由于有些同志对目前国内外形势认识不清，缺乏阶级斗争和阶级分析的观点，看不到现实生活中存在的矛盾和斗争；或者，在暂时的困难面前，迷失了方向，丧失了信心，对三面红旗发生动摇，看不到积极因素，因此认为现实生活不好反映，骇怕写出来容易犯错误，特别是人民内部矛盾不好反映，有的同志说“五风”、“责任田”、“集市贸易”是人民内部矛盾的三个“禁区”。有些同志虽然认为文艺作品中应该反映人民内部矛盾，但又不敢动手。对反映现实的题材，不是采取积极的态度，而是抱着保留的态度，顾虑很多。目前流传着这样一种不正确的论调，认为写作只有写“大别山和黄山”（所谓“大别山”是指写革命斗争的历史故事，“黄山”是指写大自然），实质上是逃避目前的现实。有的人则舍今求古，弃近溯远，又因为生活底子不厚，知识贫乏，也写不出什么东西来。也有人认为，如果一定要写内部矛盾，办法有三：一是撇开不正确的思想动机，只写较好的客观效果；二是回避现实生活中的坏现象，将好的凑在一起；三是撇开主要矛盾，只写次要矛盾，或把缺点错误写在下层干部身上，或把反面人物处理成阶级异己分子，甚至有人把错误的写成正确的，认为这样最“保险”。

四、在文艺批评问题上：过去那种粗暴武断的批评风气已经得到克服；但是，现在又开始露出不敢批评的苗头，有些同志担心提出批评性的意见，会被认为是违反“八条”精神，“阻碍百花齐放”，表现得束手束脚，放松原则斗争。报刊上有些评论文章，或泛泛而谈，不接触具体问题，或只讲优点，不讲缺点。有些同志，在谈论中意见很多，有

些看法也不一致，但又不愿意写文章进行争鸣。

五、在对文艺团体领导问题上：目前，有放松领导倾向，戏剧团体较为突出。有些剧团团长反映：他们“三头受气”，一般演员和业务干部认为对主要演员过于迁就，主要演员又指责照顾不够，领导还批评团结工作做的不好；说主要演员“通天”，有事就找部长、书记，感到不知如何领导才好？有些团领导干部怕负责任，放任自流。如宿县专区泗州戏剧团团长就公开宣布“把艺术权力下放”，由演员和业务干部自己处理。有些演员和业务干部则不服从组织决定，不遵守劳动纪律，剧目确定后，有的导演不排，演员不演。如濉溪县泗州戏剧团出了戏报后，有些演员不肯上台，团长（艺人）无法可想，急得向演员作揖磕头。同时，有些演员台风很不严肃，如濉溪市杂技团演出《七人造型》，担任底座的演员开玩笑，故意把上面的六个人摔了下来。此外，演员和业务干部在生活待遇方面提出过高要求，不辞而别的现象亦时有发生。

六、在贯彻“八字”方针的问题上：主要是剧团改制问题，这个问题牵涉的面广，有许多具体问题需要解决，正在进行典型试验。目前，随着农村经济的好转，剧团在农村演出收入很好，有些艺人听说要改制，不愿留在剧团工作，自行组成班子，流动于农村、集镇，如芜湖专区杂技团是由几个旧班子组成的，原朱家班 19 个人，最近坚决离团，白天分散卖狗皮膏药，晚上集中演出，主要演员每天每人可收入 60 到 100 元。另一方面，有些文化行政部门，认为国营剧团要改民营，并且允许艺人卖艺，因此，放松对民间职业剧团（很多没有经过政府批准）和业余剧团的领导。现在业余剧团作营业性演出的情况又有抬头，未经合法手续成立的班子也很活跃（成员有二：一为整编下来的艺人；一为社会青年），这些剧团和戏班，上演剧目混乱，问题很多。

同时，在整编中，有些下马单位，特别是省电影厂、艺术学校的业务干部，绝大部分是在建厂、建院时，北京、上海等地支援下放的，这些同志一般都有一定的专业和特长，工作不好安排，思想比较混乱。

根据上述情况，我们认为，组织广大文艺工作者特别是领导骨干加强政治学习，有着头等重要的意义。我们正在结合十中全会公报的学习，进一步贯彻“文艺八条”，要求文艺工作者在提高阶级分析能力、认清当前形势、辨别各种矛盾的前提下，繁荣文艺创作，活跃学术研究；通过调整队伍，注意培养人材，以求得更好地为农业的集体化、机械化服务，为争取我国社会主义事业的新胜利而奋斗。

中共安徽省委宣传部

1962 年 10 月 17 日

中共安徽省文化局党组关于贯彻中央文艺工作会议精神和文化部全国文化局长会议精神的几点建议的报告

（63）文组 27

第一、建议早日传达会议精神，以便及时贯彻和布置当前工作。

中央文艺工作会议结束后，据了解有的省、市和军区已经进行传达。我们考虑中央文艺工作会议精神很重要，对教育文艺工作者进一步明确党的文艺工作方针政策与当前战斗任务，鼓足干劲，更好地为工农兵服务、为社会主义服务，有重大的意义。同时文化部全国文化局长会议，关于如何贯彻中央文艺工作会议精神，如何更好的为农村服务，加强戏剧创作，加强审定、整理传统剧目的工作，都有具体措施，也需要早日传达贯彻。

我们直属文艺单位比较多，当前工作急需安排和布置，如果局机关各处室及直属各单位负责同志不了解会议精神，当前工作就不好研究和讨论；同时省委召集地、市宣传部长、文联主席开会传达贯彻之时，我们也需要集中精力参加这次会议，就难以照顾到直属单位的工作。另外现在机关“五反”运动已经开始，运动开展之后，工作将会更忙，将会影响到会议精神的传达和贯彻。所以我们建议在省直单位先行传达，是否可以先将总理报告、周扬同志在全国文联委员会扩大会的报告和文化部四位部长的报告，在文化局直属单位科以上干部和文艺十一级以上干部中进行传达讨论。因为下面各单位同志都急于等待传达，请早日批示。

第二、文化工作为农村服务问题

如何进一步贯彻党的八届十中全会精神，文化工作更好地为农村服务，拟采取几项具体措施：

1、根据中央批转文化部党组“关于组织农村文化工作队的请示报告”的精神，我们打算和省文联、共青团安徽省委共同组织两个农村文化工作队，每队 20 人左右，抽调一个处级干部负责带队，深入农村开展文化工作，时间暂定三个月到半年。这一工作今后即作为一项制度，定期轮换一次，组织干部分期分批轮流下去做农村文化工作，同时锻炼和改造自己。

2、省属各剧团有条件的（如话剧团、文工团、庐剧团、黄梅戏剧团）应当组织农村演出队，携带反映农村生活和便于在农村演出的节目，深入农村进行巡回演出。

专、县剧团则应当完全面向农村，深入农村演出。

目前剧团、电影队到农村演出或放映，收费问题未能解决，按照规定，社员看戏看

电影不准由集体收入开支钱粮，剧团、电影队也不能采取包场办法收费，因此就必须采取卖票办法，但是据各地反映，实行卖票办法，确有一些实际困难：（1）农村一般都没有剧场，如果只在剧场演出就不能深入到农村。（2）如果剧团要深入到农村，就只有在广场演出，无法卖票，有的地方又产生摊派现象。这次中央歌舞团在怀远县演出，在公社所在地有剧场演出的，都实行卖票，但在深入生产队作广场演出时，便无法卖票，大队要给包场费，他们不收，结果是免费演出的。

最近文化部转发了中共河南省委宣传部批转河南省文化局党分组“关于农村电影放映队收费问题的报告”，河南省文化局党分组在报告中提出了三项办法：（一）在有条件售票放映的地方，应该继续坚持售票的办法；（二）没有条件售票放映的地方，群众看电影可以包场。各人民公社、大队和生产队，应该允许从公益金中抽出一定数量的文化福利费，作为社员包场看电影的费用；（三）在群众自愿的原则下，也应该允许社员自己凑钱由公社、大队组织包场，每年看几次电影。中共河南省委宣传部已将河南省文化局党分组的报告批转各地、市、县宣传部，要各地参照报告中所提办法，迅速解决这一问题。同时还在批示中提出“关于各地职业剧团下乡演出收费问题，也可参照报告中所提办法解决”。文化部在转发河南省文化局党分组报告的文件中，提出“建议你们对农村放映队的收费问题也作些调查研究，及时总结经验，制订办法，并经省、市党委批准后贯彻执行”。

根据以上情况，我们意见：剧团、电影队到农村演出或放映的收费问题，是不是可以参考河南省文化局党分组所提三项办法？除此以外，我们还考虑照顾受灾地区和穷队问题，电影队、剧团到穷队或受灾地区演出放映时是不是可以免费？另外文工团是文艺宣传队性质，到农村演出是不是也可以不收费？如果上述免费演出或放映可以的话，现全省有农村放映队 282 个，全年平均每队为穷队或受灾地区放映二十场（按百分之十估算），每场按 30 元计算，则减少收入 169，200 元；全省专、市、县戏曲剧团有 119 个，如以全年每个剧团为穷队或受灾地区演 20 场，每场按 200 元计算，则减少收入 476，000 元；全省现有 5 个文工团，如每团全年以 4 个月时间深入农村免费演出，则每团每月工资及必须的演出费用约需 6，000 元，4 个月为 24，000 元，5 个文工团共需 120，000 元，以上三项费用共为 765，200 元，需要请另外拨款补助。

3、加强曲艺工作，组织曲艺工作人员深入农村，为农村服务。

4、加强幻灯工作，更好地开展幻灯放映活动，充分发挥幻灯的宣传教育作用。

第三、专、市、县戏曲剧团改制问题

文化部意见还是要改，已经写了报告准备送中宣部。

全省现有专、市、县戏曲剧团 119 个，共 7894 人。另外文化部规定专、市、县文工团、歌舞团、话剧团不改制，我省计有芜湖专区文工团 60 人，蚌埠市文工团 60 人，淮

南市文工团59人，马鞍山市文工团59人，安庆市话剧团56人，合计292人，如果按照文化部规定不改为合作经营的剧团，又影响整编减人任务，需请省委指示解决。

第四、加强剧目审定、创作问题

我局现有一个剧目研究室，以后则改为剧目编审室，主要搞剧目审定工作。现全省仅据23个剧种的初步统计，已挖掘了4603个传统剧目，搜集和记录了2330个剧本，我局编印的《安徽省传统剧目汇编》已出53册，计有6个剧种的467个剧目，共计一千多万字。这些剧目的审定工作，还是一项很大的任务。因此，我们打算剧目室现有的12个编制保持不动，今后集中力量每年审定一批剧目，向文化部推荐。

为了加强戏剧创作，除专业剧团有条件的应当配备专业创作人员以外，根据文化部规定，省文化局应建立戏剧创作室，我们考虑创作室编制定为12人，从事话剧、歌剧、戏曲剧本及曲艺节目的创作工作。

根据文化部的布置，今年十月一日以前要推荐一批优秀的传统剧目报部，同时要推荐一个新创作的话剧剧本和一个戏曲剧本报送文化部，这个工作需要立即着手进行。

第五、文工团问题

现在省里有一个文工团，芜湖专区、蚌埠市、淮南市、马鞍山市各有一个文工团。这都是新的艺术表演团体，是反映现实生活、以社会主义思想教育群众的有力工具，需要积极的加以扶持。

我们考虑文工团的工作方针，应该更有力的贯彻为工农兵服务的方向，面向农村，主要的工作对象是农民，主要的工作阵地在农村，可以根据条件，作为综合性的（有话剧、歌剧、歌舞、演唱、器乐、曲艺等）艺术表演团体，带有文艺宣传队性质，又是和专业发展相结合的。

第六、我们的音乐、舞蹈、歌剧和艺术教育如何民族化群众化的问题

戏曲剧团乐队，总理指示京剧不超过10人，地方戏曲不超过12人，同时乐队都要搬到台上去。我们当遵照总理指示，坚决地和有步骤地进行工作，对乐队进行调整。

以上意见当否，请指示。

中共安徽省文化局党组

1963年5月6日

主送：省委宣传部

安徽省文化局
关于“黑剧团”的情况和意见的报告

（63）文艺余字第032号

安徽省人民委员会：

据滁县专署文教局报告，全椒县有个“全合庐剧团”的“黑剧团”，自去年以来，经常通宵达旦地演出一些无固定台词的旧剧目，其中有些完全是宣扬色情凶杀、忠孝节义、轮回报应等封建反动思想的坏戏，如《秦雪梅游地府》、《双头记》、《小辞店》等。在表演作风上，夹杂着许多庸俗、下流的东西，影响极坏。

另据了解，像这类“黑剧团”并非个别现象，据各地文化部门报告，宿县、芜湖、阜阳等地区也有发现，有些“黑剧团”的情况也很严重，他们不仅演出一些坏戏，宣传封建反动思想，和当前我们党在农村进行的社会主义教育运动唱对台戏；有的还发生摊派票款，索取财物等损害集体经济和群众利益的行为，直接影响生产和社会秩序。

“黑剧团”成员比较复杂，有城市整编精简回乡、下放的专业剧团演员，有社会青年和中、小学毕业生，还有机关、工厂精简的职工，其中有的不愿参加农业生产，有的未得到基层单位妥善安排，乃至结合起来搞“黑剧团”活动。此外，还有少数服刑期满的五类分子，混入“黑剧团”进行活动。

为了防止资本主义、封建主义旧文化的滋长，巩固社会主义新文化在农村的阵地，对已有的“黑剧团”应根据情况认真加以处理。与此同时，应积极组织专业文化艺术团体上山下乡，为农业服务，并在业余、自愿、需要和可能的原则下，在有利于生产和勤俭节约的前提下，有计划地开展农村群众业余文化艺术活动，用社会主义思想教育群众，并且满足群众健康的娱乐要求。

处理原则：根据文化部今年四月全国文化局长会议精神，“黑剧团”是由社会上一些没有固定职业或不务正业的人甚至是五类分子非法地组合起来的，其中也有一些原来有工作但不愿从事劳动生产或者是从城镇精简下放回乡的人员，他们自己办剧团，事先既不报告政府批准，事后又不服从政府管理，到处流动，演出坏戏。这种剧团必须取缔，但对人员的处理，应该分别情况慎重进行。具体意见如下：

1、“黑剧团”原则上应加取缔，各级政府文化部门不得批准“黑剧团”进行登记，今后如发现有新组合的“黑剧团”，必须坚决制止。各公社、生产大队和生产队也不得接“黑剧团”进行演出。

2、对于当地的“黑剧团”进行调查研究、摸底排队，如发现有五类分子混杂其内，可请有关部门分别处理。

在“黑剧团”中，对于由国家管理的剧团精简下来的职业艺人，或流散在社会上的真正的民间艺人，如果他们政治条件比较好，有一定的艺术水平，又没有丧失演唱能力，而当地又难以安排他们的生产与生活的，可以由县文化部门慎重考虑，经县人委同意，经过严格选择，报请当地专署批准，组织个别的小型的（十人左右）民间艺人演唱小组，进行

演出活动。思想教育与演出节目均应由政府文化部门加以管理。同时不得吸收新的成员。

"黑剧团"中还有一些人员，他们本来是精简下放回乡的职工或者本来就是在城镇与农村从事劳动生产的，或者并非真正的职业艺人，也没有演唱能力的，都应该安排他们回家从事劳动生产。

3、严禁集体单位成立专业剧团，已成立的一律解散。至于由各地基层组织成立的业余剧团，其中有一些违反业余文艺活动的方针政策，铺张浪费，脱离生产，到处卖票流动演出，这种情况必须严格纠正，由文化行政部门协同公社党、政组织负责进行整顿，对业余剧团的人员加强思想教育，认真贯彻执行业余文艺活动的方针政策。保证他们成为名符其实的业余剧团。如发现有地、富、反、坏、右混入其中的，必须坚决清洗出去。

现随文附上滁县专署文教局报告（我局在文字上略有修改）一份，请予审查，如认为切实可行，请批转各专、市、县和公社参照办理。

附件：滁县专署文教局关于全椒"全合庐剧团"（黑剧团）情况的报告

1963年5月28日

中共安徽省文化局党组 1963年省剧目工作会议纪要（草稿）

省文化局于10月5日至10月14日，召开了全省剧目工作会议。参加会议的有省、专、市、县的部分编剧人员和省直各文艺单位的代表，共80余人。

这次会议的中心内容是：在认真贯彻和学习中央和省文艺工作会议精神的基础上，进一步贯彻"百花齐放、推陈出新"的方针，动员和组织全省剧目工作者，创作和整理改编出更多更好的剧本，真正适应社会主义广大人民的利益和需要，从而促进戏剧艺术事业的不断繁荣和发展，更好地为工农兵、为社会主义服务。

会议期间，我们传达了周总理的报告，周扬同志的两个讲话和省委宣传部"关于加强当前文化艺术工作的意见"。省委宣传部赖少其同志到会作了指示。省文化局余耘同志，在会上做了一年来的剧目工作报告和会议总结：分析了当前国际国内的大好形势；对1962年省剧目工作会议之后的十个月来的剧目工作做了初步的检查；对1964年全省的剧目工作规划，也做了初步的安排。

实践证明，自从去年全省剧目工作会议召开之后，大力贯彻了中央批转文化部党组"关于改进和加强剧目工作的报告"，我省的剧目工作，有了不少的成绩，也存在若干问题。

主要成绩，有下列几个方面：

（一）基本上澄清了舞台上的混乱现象；

（二）各地大演现代戏，积极为当前的阶级斗争、生产斗争和科学实验三大革命运动服务；

（三）已经创作出一批较好的，或有苗头的新剧本；

（四）戏剧创作队伍有了充实和提高，绝大多数的编剧人员，都已投入了为阶级斗争、生产斗争服务的创作战斗岗位。

取得上述若干成绩的原因，是在于国内外大好形势对我们的教育和鼓舞；省委和各级党委对剧目工作的重视、关怀和正确的领导；在省委的领导下，我们也采取了一些具体的措施。

成绩是肯定的，但也存在若干问题。这些问题，归纳起来，也有下列几个方面：

（一）上演的剧目（特别是现代戏），还不能完全适应当前形势发展的需要；

（二）还有个别剧团上演坏戏和鬼戏；

（三）现代戏在我省的戏曲舞台上，还没有占据首要地位，我省广大人民丰富多彩的斗争生活，还没有得到充分的反映；

（四）戏剧创作队伍的数量和质量，都还不能适应当前形势和工作的需要；如何加强学习，深入生活，不断提高编剧人员的思想水平和业务水平的问题，还没有很好的解决。

全体代表，联系了当前我省剧目工作的实际情况，结合报告、讲话和发言，做了充分的讨论和研究，从而明确了方向，坚定了信心，对当前国际国内的大好形势，有了较充分的认识；特别是对戏剧艺术的地位和作用，对剧目工作者的责任，作了新的估价，明确地认识到：做一个革命的戏剧工作者，任重道远，前途一片光明。

代表们听了周总理关于“做一个革命的文艺工作者”的报告之后，一致反映：不仅受了很大的教育，而且得到了很大的启发和鼓舞。深刻地认识到，戏剧艺术这一武器，在当前国际国内阶级斗争中的重大作用。大家认为：戏剧工作，并不是可有可无的东西，它应当成为以社会主义、爱国主义思想教育人民的强大工具。因此，做一个革命的戏剧工作者，决不能容忍资本主义、封建主义思想来玷污我们社会主义的戏剧舞台。

通过学习和讨论，大家认识到：对待戏剧工作有两种不同的态度：一种是抱残守缺，固步自封，让它慢慢的没落下去；另一种是不断革命，不断创造，使它的内容和形式，都能不断地得到新的发展和提高。我们的态度是后者而不是前者。但从目前的实际情况来看，主要的倾向，还是因循守旧的保守观点。因此，我们必须坚决贯彻“推陈出新”的方针。所谓推陈，是推资本主义、封建主义之陈，出新，是出社会主义和有利于社会主义之新。我们的戏曲，不仅必须古为今用，而且要积极地反映我们的伟大时代，充分发挥它教育人民的战斗作用。大家认为：“推陈出新”不仅仅是一个整旧工作，更重要的是一个创新工作。塑造我们时代的英雄人物艺术形象，以他们的优秀品质，共产主义思想，教育我们的下一代，应当成为我们每一个戏剧工作者所应努力奔赴的目标，也是我们义

不容辞的责任。大家在提高认识的情况下，深感责任重大，但却充满信心，一致表示：要热情认真地做好这一项革命工作；要立大志树雄心，付出艰巨的劳动，想出切实可行的办法，采取革命的措施，创造出更多更好的新剧本。在今后若干年内，必须使我们的戏剧舞台，焕然一新。要坚决响应周总理的号召，做一个革命的文艺工作者。

通过学习和讨论，大家一致认为：做一个革命文艺工作者，必须坚持政治挂帅！一个人如果不树立牢固的无产阶级世界观，就必然要受资产阶级个人主义的思想侵蚀。因此，大家深深地认识到：严格的要求自己，自觉地进行思想改造，是非常必要的。每一个剧目工作者都应当有自己的理想，不仅在艺术上要树雄心立大志，攀登艺术高峰，而且在政治思想上也要树雄心立大志，坚决做一个具有高度马克思、列宁主义思想水平的革命派。政治上的红，业务上的专，红专并进，这就是我们每一个编剧人员的革命理想。也只有这样，才能真正创造出优秀的剧本来。为此，必须加强学习，深入生活。大家认为：深入生活，首先应当树立正确的观点。深入生活，固然可以积累素材，但更重要的是密切地联系群众，向劳动人民高贵的思想品质学习。要体验他们的思想感情，改造自己的思想感情。除此，大家认为：戏曲编剧，除了熟悉现实生活，还必须熟悉舞台生活，通过熟悉舞台，才可能逐渐熟悉和掌握戏曲艺术的特点。

总之，无论是政治理论学习，深入生活，总的目的，都是为了改造自己的思想，确立无产阶级的世界观，从而写出更多更好的剧本。一个卓越的剧作家，不仅在政治上要红，在业务上要专，而且知识要渊博，生活要广阔。思想、生活和技巧，三者不可缺一。

通过讨论和学习，代表们在提高认识的基础上，大家一致认为，要想繁荣创作，提高创作质量，必须有具体的措施。为此，大家交流了经验，交换了意见和情况，一致表示：今后要加强创作实践，在省委和各级党委的领导和关怀下，积极贯彻会议的精神。

（一） 认真学习周总理提出的十本书：马克思、恩格斯两卷集；列宁四卷集；毛泽东选集四卷。以自学为主，从1964年起，每年最少精读一卷。

（二）必须深入生活，每年必须起码有四个月深入工农兵生活，并且要订为制度。大家认为：深入生活，可以根据不同的情况，采取不同的方法，可以带职下去，可以半带职下去，也可以不带职下去。最好能参加专、县工作组下去。这样，既可以深入体验，又可以掌握全面。对搞历史剧创作和传统剧目改编工作的同志，大家认为，也必须有一定时间深入生活，否则，你就不可能站在今天的思想高度，来衡量和批判古人。

（三） 加强对编剧人员的培养。大家认为必须有长期建设思想，要有具体培养办法。这个工作，省里要抓，专、市也要抓，抓要具体，既不能急于求成，也不能放任自流。从领导角度说，要多鼓励，多支持，多督促，从编剧人员来说：应当积极努力，加强创作实践。大家一致赞成省局为了加强编剧人员的基本建设，于今冬明年所采取的积极措施。大家认为这是提高编剧人员思想水平和业务水平最积极的办法。这些措施是：

（1）十一月份举办一次短期编剧人员进修班，调集专、市、县有苗头的剧本作家，集中讨论学习，进行剧本修改。

（2）今冬明春召开一次全省剧团团长会议贯彻这次剧目会议精神。

（3）64年由省艺术学校，举办一次编剧人员进修班。

（4）64年召开两次编剧创作座谈会，作者带剧本参加讨论。

（5）64年组织华东戏曲会演观摩一次。

（6）64年组织省戏曲会演观摩一次。

（7）扩大发表园地，《安徽戏剧资料》扩大内部发行。

（8）组织参观访问一至二次。地点是霍邱李家圩子，佛子岭。

（9）翻印文化部编剧讲习会全部资料，约计90万字，分发全省剧目工作者，以供参考学习。

（10）编印《编剧手册》一本，收集有戏剧政策和理论方面的资料，供编剧人员参考。

（四）扩大编剧队伍。大家一致要求，各级文化主管部门，要积极采取措施，把各级剧目机构的编剧名额配齐；希望省局能配一个局长专抓剧本创作，大家认为，这是推动和促进剧目创作繁荣的积极措施。

对物色人才，大家认为：既要积极，又要慎重。发现苗头，要抓住不放，积极加以辅导，待一定时期，条件成熟了，再设法调进来。调进来，先可以放在剧团，担任文化教员之类工作，以便熟悉舞台，熟悉剧种，等到一定时期，再从事编剧业务工作。

物色人材，大家以为可以从多方面考虑。如业余作者，中小学语文教师，大专文科毕业生，以及艺人中有一定文化水平，但不适合搞表演工作的，都可以考虑。发现对象，就要加强和他们联系，培养他们的兴趣，提高他们的编剧能力。应当重视这个工作，因为这个基地，才真正是我们编剧队伍取之不尽、用之不竭的新生力量的源泉。

（五）对编剧人员的管理和分工问题，也交换了意见。大家认为：采取分级管理的办法是比较好的。专区和市的编剧干部，省里要管；县里的编剧干部，专区也要管。编剧人员工作调动，要征求上一级文化主管部门的意见。省里要抓专、市编剧人员的计划、生活，特别是要抓重点，进行辅导；专区也要抓县一级剧团编剧的计划、生活和重点，进行辅导。

（六）对传统剧目的审定和改编工作，大家认为，这也是一项重要工作，但也是一个长期的工作，必须认真的有计划、有步骤、分批、分期地把这项工作做好。审定工作，可以以剧种为主，成立协作区，分工负责，按照条件每年审定一批，按期完成。省、专、市剧目室（组），要指定专人（最少一人）负责进行这项工作。搞好传统剧目的整理改编工作，也是有力地促进现代戏创作繁荣的积极措施，如果忽视这个工作，现代戏一旦供不应求，必然产生脱节现象，甚至会产生上演剧目的混乱现象。因此，我们在大力提倡现

代戏和历史剧创作的同时，必须重视传统剧目的审定和整理改编工作。二者不可偏废。

（七）省局准备制订“加强剧目创作工作的意见”，大家认为这是必要的，因为，通过这份文件，可以把一些应该做的和必需做的工作（如在不影响保密的情况下，编剧人员可以看一定文件，听一定报告，借以提高思想水平和政策水平），固定下来，并报请省委宣传部批转各级党委，以利剧目创作的繁荣。

（八）省局准备制订“上演剧目管理办法”，加强对上演剧目的管理。

（九）除省局采取积极措施外，各专、市也可以根据自己的人力、条件，积极采取措施，举办一些短期训练班、讲习会，加强对本地区专业编剧和业余作者的辅导，提高他们的思想水平、业务知识和技术水平。

（十）以省、专、市重点剧团为单位，1964 年选择一个剧目（现代的、历史的、传统的都可以），进行全面的革新试验。年底调省汇报演出，交流经验，进行艺术总结。

以上如无不妥，请批转各地党委参照执行。

中共安徽省文化局党组

1963 年 12 月 3 日

安徽省革命委员会政治工作组、生产指挥组关于自负盈亏剧团下放人员几个问题的通知

政字（69）53 号

最近以来，各级革委会和文艺团体不断来人来信反映，关于自负盈亏剧团下放人员中一些政策性的问题，例如，下放人员算什么性质？工资补助如何解决？老弱病残如何处理？还有的提出要改变所有制等问题。

从目前各地处理自负盈亏剧团下放人员来看，做法各不相同。为了进一步落实党的政策，合理地搞好文艺战线斗、批、改任务，现将自负盈亏剧团下放人员有关问题通知如下：

一、根据中央《关于反对经济主义的通知》和《关于进一步反对反革命经济主义和投机倒把活动的通知》的精神，目前自负盈亏剧团都不能改为全民所有制。

二、自负盈亏剧团精简下放的人员，可按集体所有制单位的职工下放办法处理。对于一至七个月的补助工资，应由本单位积累资金解决，如本单位有困难，不好解决，可报请省革委会生产指挥组财政局审批另外拨款解决。

三、原属国家机关、工厂、学校（艺术）、剧团，调进自负盈亏剧团的干部、演员、

职工，如要精简，可在本地区、本单位调整；如要下放，可按原来待遇处理。

安徽省革委会政治工作组
生产指挥组

1969年8月5日

发：各专、市、县革委会。

抄：省革委会各大组，下乡上山办公室，财贸小组，省财政局，省直文艺战线。

《犟队长》事件

一、事件的由来

1978年10月，阜南县文化馆吴兆洛、许春耘、李松岗三位同志，合写了《犟队长》小戏，并参加阜阳地区文艺调演。经过评论组评议，地区调演机构曾决定授予创作奖。只是因为，剧中写的被批判的人物是县公安局长，引起该县公安局负责人的不满。为此，地区公安局的个别负责人找到了地委宣传部的个别负责人，并由地委宣传部的个别负责人出面找作者谈话，要作者把剧中被批判的人物的县公安局长身份改掉。这一要求遭到作者拒绝后，有关领导人士竟在授奖名单中将该剧除了名。戏不能演了。对作者的非议责难接踵而至。因此，作者发出了人民来信；《安徽戏剧》编辑部特约记者发表了调查报告；还发现了一个以该县公安局名义寄发给有关领导同志的“送阅材料”。

二、从《犟队长》的遭遇看艺术民主

（作者来信）

省文联负责同志：

我们是安徽省阜南县文化馆的创作人员。在林彪、“四人帮”横行的日子里，我们被迫害得苦不堪言。但在抓纲治国、拨乱反正的今天，我们仍继续受文化专制主义的迫害。一些思想僵化的死官僚主义者，还在肆无忌惮地践踏“双百”方针，破坏新宪法，破坏文艺民主。他们对我们的作品，以贵族老爷式的态度，恣意扼杀，横加摧残。在忍无可忍的情况下，我们不得不向您写信告状了。

一九七七年的夏天，我们三人出于对“四人帮”的刻骨仇恨，从实际生活出发，编写了讽刺喜剧《万分之一秒》，县剧团排出后，县委副书记大发盛怒，对这个戏肆意歪曲，胡说剧本“矛盾向下”，不准上演。我们很不服气，就通过阜阳地区文化局的关系，才勉强地将这个戏调到地区演出。演出后，受到广大干部和工农兵群众的欢迎和赞扬。也算我们走运，恰巧省委第一书记万里同志来阜阳地区视察工作，看了这出戏，给予了肯定和鼓励，并叫调到合肥为省五届人大和省五届政协会议招待演出，《安徽日报》也发表了剧本，并拍了电视，这样，我们才避免了一场大祸。

一九七八年秋，我们为了向建国三十周年献礼，日以继夜地赶写了小戏《犟队长》，准备参加地区文艺调演。这出戏写的是在一九七七年春，窃取了县公安局长职务的“四人帮”爪牙贺大才，在柳树庄生产队蹲点，带着拖拉机强行耖犁该生产队十来亩花生苗，这种胆大妄为的行径，理所当然地受到了犟队长和社员群众的坚决反对，使之未能得逞。贺为此恼羞成怒，加之犟队长原来曾向上反映了他打砸抢的罪行，于是便寻机报复，持枪威胁，并要带犟队长进公安局办的法纪学习班，声言要把犟队长治老实。目的是要捂住盖子。犟队长和社员快嘴嫂、朱大娘为了保护生产队的自主权，与之进行了针锋相对的斗争。在斗争最激烈的时刻，新任县委书记程千里（原在省里当局长，因得罪了“四人帮”在省里的代理的人，被贬职当县委书记）来这里检查工作，他支持了犟队长等人，批判了贺大才。最后由于贺大才理屈词穷，以及知道评理的人就是新县委书记，才软了下来，人民取得了胜利。

这个戏围绕着耖犁花生的中心事件，写了人民群众与“四人帮”爪牙展开的一场权与理的斗争，从一个侧面批判了林彪“有了权就有了一切”的反动谬论和“四人帮”破坏法制与民主的严重罪行，同时热情歌颂了在党的领导下人民群众对林彪、“四人帮”的英勇斗争精神。

它形象地告诉人们，民主不是什么人赐予的，必须用斗争来取得，因而着重写出了人民的力量，显示出人民必胜的前景。

这个戏由县剧团排出后，地委宣传部和地区文化局负责同志带着一些专业人员来我县审戏，县委部分负责同志也陪同他们看了戏。演出结束后，随即召开小型座谈会。座谈会上，地区的同志和县委多数领导同志，都认为这个小戏在政治和艺术上是可以的，决定推荐到地区参加调演大会。这时，参加审戏的我们县革委会副主任（兼公安局长）陈峻岭同志气愤地说：“四人帮要砸烂公检法，你们在戏中把公安局长写成这个样子，不还是要砸烂公检法吗！剧本能更明确地交待出这个公安局长是‘四人帮’的爪牙就好了。另外，这个戏中群众下枪不好。”我们认为陈峻岭同志尽管说了过头话，但他的意见还是有一定合理性的。于是我们随即按照陈副主任的意见把剧中的贺局长改为“四人帮”的爪牙。群众下枪的问题，也由导演纠正过来。

在地区调演期间，地区文化局邀请了不少工农兵群众和文化艺术界的同志，组成十五个评议组，对演出的节目进行审查和评议，通过评议，对优秀剧本和演出给予精神和物质奖励。

大会评定我们编演的小戏《犟队长》为创作和演出二等奖。并宣布：大会结束后，奖金连同发奖文件一并寄去。地委领导同志在调演大会闭幕会上的讲话中，表扬了几个小戏，其中就有《犟队长》这个戏。

不料，我们参加地区戏剧调演回县后不几天，地区文化局突然打来电话要我们去地

区，我们到地区后，地委宣传部一位姓张的副部长找我们谈话说："地区公安局高局长对你们写的《犟队长》这个戏很有意见，我找你们谈谈，还是改一改吧。"我们问："高局长是什么意见？"张副部长说："高局长没看戏，也没看剧本，只是听你们县陈副主任说，你们写了个'四人帮'爪牙篡夺了公安局领导权，不高兴！"我们说："把剧本中公安局长改为'四人帮'的爪牙，不就是我们县陈副主任叫这样改的吗？"我们又问："你的意见怎么改呢？"张说："我也没看戏，你们把剧本念给我听听。"我们把剧本念给他听了，他也说不出个之乎者也来，只是说："人家有意见，你们就改嘛，把公安局长改为别的局长，否则会影响安定团结的！"我们问："地区公安局高局长到底是什么意见呢？"张说："高局长说，你们把公安局长写成'四人帮'爪牙了，意见很大；又说，你们在剧本中把县委书记捧得那样高，容易使你县的县委书记骄傲；还说省委工作组的陈处长对你们这个戏乱表态是错误的。"我们听后，颇感荒诞离奇，除了感到我们县的陈副主任讲话出尔反尔不负责任以外，还感到后两条意见超出了剧本的范围，剧本中的县委书记怎么能说成是我们县的县委书记呢？这是风马牛不相及的事。省委工作组陈处长根本没看这个戏，怎么能说陈处长乱表态呢？

我们回县后，就把地区高局长和张副部长的意见向县委宣传部和分管文教的副书记作了汇报，他们都认为高局长的意见是错误的。我们又向县委书记陆庭植同志作了汇报。陆说："这个戏我看过了，我认为在大的方面没有什么站不住脚的，只是在思想深度上还要进一步挖掘。经济有经济规律，艺术有艺术规律，你们要按照艺术规律办事。要坚决贯彻'二百'方针，不能搞长官意志，作品要在演出中让人民群众检验。你们要广泛听取各方面的意见，加工修改提高。"

我们也知道《犟队长》这个小戏因为写得匆促，仍存在一些缺点。然而，正当我们收集群众意见，准备修改剧本时，地区个别领导擅自作出决定，扣发了原大会评给我们的奖金。我们去信询问是怎么回事？他们说，我们不听领导的话，没按领导的意见修改，所以就决定不给奖金了。不给奖金倒没什么，讨嫌的是社会上不明真相的人说这个小戏是"毒草"，并对作者进行冷嘲热讽。县公安局的个别人利用各种场合，散布流言蜚语，进行人身攻击，以此对作者施加政治压力，还令人不能容忍的是，说这个剧本有问题的高局长既没看戏也没看剧本，转达他错误意见的张副部长和决定扣发奖金的一位地委副书记同样既没看戏也没看剧本，三个既没看戏也没看剧本的人，就作出了对这个戏的判决！真是咄咄怪事！

"四人帮"禁锢文艺，一人定戏，一言定戏，但他们总还得看看戏看看剧本呀！这伙大老爷真厉害！我们不明白，在当前拨乱反正的大好日子里，这些官老爷们怎么还敢如此妄为！

为了使党的"二百"方针能够顺利地贯彻执行，保证文艺民主，繁荣社会主义的文

艺创作，恳请上级对此事迅速派人查处，实不胜感激之至。

此致

革命敬礼

吴兆洛　许春耘　李松岗

附件

三、送阅材料

请领导看一个剧本。最近在我县上演一出戏，剧名《犟队长》。编剧者是我县文化馆吴兆洛、许春耘、李松岗。广大观众看后提出一些意见，认为这个剧本内容有问题，他们不理不睬，匆匆忙忙拿到地区公演，据说还得了奖。不知是何人按何标准评定的。《犟队长》写的是一个县公安局长在驻点中不懂生产瞎指挥，不讲民主压制群众的故事。现把同志们讨论的几个问题向上级反映。

一个作品应当起到团结人民，教育人民，打击敌人，消灭敌人的战斗作用。纵观《犟队长》的整个剧情，写的还是人民内部矛盾。毛主席说过：对于革命文艺家，暴露的对象只能是侵略者，剥削者压迫者及其在人民中所遗留的恶劣影响，而不能是人民大众。如何处置人民内部矛盾，毛主席说得更清楚：人民大众也有缺点的。这些缺点应当用人民内部的批评和自我批评来克服。《犟队长》这个戏既然写的是人民内部矛盾，就不应该把公安局长写成流氓，更不应该把公安局长写得那么凶残，内容与要求是矛盾的。彩排时把公安局长打个鬼脸，这岂不越过了人民内部矛盾的界线，这是一个问题。

两个否定是“四人帮”强压在广大公安干警身上的两块大石头。作者通过《犟队长》之口继续贩卖“四人帮”两个否定的陈词烂调，实在令人作呕！《犟队长》剧本写得清楚：故事发生在一九七七年春。一九七七年春，是粉碎“四人帮”后的第一个春天，是华主席为首的党中央提出抓纲治国三年大见成效的第一年。在这个时间里，有没有这样的公安局长呢？暴露这样背景下的一个公安局长有什么意义呢？

林彪、“四人帮”一伙出于篡党夺权的反革命需要，全盘否定无产阶级专政机关的作用，胡说公安工作在无产阶级文化大革命前的十七年修正主义路线占统治地位，攻击专政机关是“旧机器”，谩骂公安干警是“旧人员”，“没干一件好事”等等。真是极尽攻击、诬蔑、丑化、破坏之能事。《犟队长》中的公安局长贺大才是什么样的人呢？犟队长说：“他（贺大才）像法西斯，国民党！”“伸出毒针把人伤”。快嘴嫂说“他（贺大才）不是人”，“真是混帐”，“活像一个四人帮”。朱大娘说：“贺大才是一条披着羊皮的狼”，“活像当年的国民党反动派军队”，“他魔爪伸出来，对谁都敢下毒手”。语言之恶毒，令人难以想象！不难看出，名为批评公安局长贺大才的《犟队长》，实为“四人帮”的两个否定一个砸烂招魂。公安机关是无产阶级专政的工具，林彪、“四人帮”及其一切阶级敌人对

它恨之入骨，大骂公安干警是特务、法西斯、国民党，把公安干警置于死地，他们砸烂公检法，倒转专政矛头，颠倒敌我关系，致使无产阶级专政受到了严重的破坏。华主席党中央英明果断，一举粉碎了“四人帮”，拨乱反正，及时提出了二个肯定一个加强，公安工作开始走上了正规，时至今日，《犟队长》锋芒直指专政机关，大骂公安局长，这与林彪、“四人帮”对公安机关的叫骂有何区别？不知它对落实华主席“要加强公安工作和社会主义法制”的题词能起到什么作用？这是我们的议论的第二个问题。

毛主席历来强调，公安工作要在党委直接领导下进行工作。《犟队长》中的公安局长认不得县委书记，县委书记认不得公安局长，这怎么能体现到公安工作必须在党委直接领导下呢？那么，加强党对公安工作的领导就更谈不上了。这是我们议论的第三个问题。

最后议论的一个问题就是，《犟队长》这个戏与公安工作必须贯彻的党的群众路线，认真实行依靠广大人民群众和专门机关相结合的方针相违背。公安局长的枪，群众可以任意把它卸下来，这是否暗示，以后公安干警办工作，只要不符合某些人的心愿，都可以把他们的枪卸下来？这在客观上不就是起到了煽动群众与专政机关对立吗？用心何在？

《犟队长》完全是作者居心捏造的，剧中情节不要说我们阜南县没有，就是阜阳地区可有？这是恶意诽谤，一个作品的好坏要受到实践的检验，实践在检验作品的同时，也检验着作品作者的世界观。毛主席说检验一个作家的主观愿望即其动机是否正确，是否善良，不是看他的宣言，而是看他的行为（主要是作品）在社会大众中产生的效果。作者在《犟队长》这个戏花费了不少的心思，那正确的动机，“善良”的愿望，观众是清楚的。我们认为，《犟队长》这个戏在艺术上毫无造诣，政治上观点错误，除了否定无产阶级专政，仇视专政机关，谩骂公安干警以外还有什么呢?！世界上绝没有无缘无故的爱，也没有无缘无故的恨，作者爱的是什么？恨的是什么？我们要问作者：在全国上下一心一意搞四个现代化的今天，你们抛出《犟队长》的意图何在？你们假借《犟队长》大骂公安局长的居心是什么？《犟队长》在现实生活中有何意义？

以上仅是我们一点粗浅看法，是否正确，请领导给予明确指教。

阜南县公安局（公章）
一九七九年一月四日

四、这是“站在庙门口骂秃子”吗？

——关于《犟队长》问题的调查

吴炳南　王长安

接安徽省文联负责同志转来阜南县文化馆吴兆洛等同志的人民来信后，我们于二月六日至十一日去阜阳地区和阜南县向有关人员进行了调查。结果表明，吴兆洛等三同志

的人民来信所反映的情况基本属实。现将我们调查的情况补叙如下：

(一)

去年十一月初，为了向国庆三十周年献礼，吴兆洛、许春耘、李松岗共同创作了小戏《犟队长》。这个戏批判了一个蹲点的县公安局长违反生产队的自主权，搞瞎指挥的错误。戏由阜南县文工团排练。

十一月十三日晚，县委常委，县革委会副主任兼公安局长陈××和其他一些同志看了彩排。第二天（即十一月十四日）上午，地委宣传部、地区文化局派人到阜南，与县委的一些负责同志共同看戏并进行审议。陈××同志在评议中，提出了三条意见：1、剧中的公安局长与县委书记不相识不合情理；2、剧中群众下公安局长的枪不好；3、剧中所反映的公安局长的问题是内部矛盾性质，而表现得却过于丑恶，像个土匪。建议干脆把他改成“四人帮”的爪牙。接着，地区文化部门的同志也提出了一些修改意见，但总的评价基本上是肯定的。当即决定此戏参加地区的文艺调演。

调演开始后，《犟》剧组要求把演出日期往后推迟两天，对戏作了修改，例如，在导演处理上，去掉了群众下公安局长枪的动作；在舞台提示及幻灯字幕上明确标出县公安局长贺大才是“四人帮”的爪牙，等等。我们认为，作者认真考虑领导同志的意见，并积极作了修改，态度是端正的。

(二)

《犟》剧演出后被大会评奖机构评定为创作、演出二等奖。奖金当时没有发，大会负责同志说：这次调演所有获奖剧目的奖金，等地委文件作出后一并寄去。

调演结束后，《犟》剧组的同志回到阜南进行公演。随着戏的演出，阜南县公安局有少数人议论纷纷，有人荒唐地把戏中“四人帮”的爪牙、县公安局长贺大才说成是影射本县公安局长的，指控此戏攻击专政机关。还有人则把戏中新来的县委书记程千里说成是本县到任不久的县委书心陆××同志。于是就认为这个戏是“搞影射”，“腌臜公安局”的。个别同志还提出要与作者公开辩论，甚至要去“轰场子”（指轰正在演出《犟队长》的剧场）……

一次，县公安局长陈××在去地委办事时，把这些反映和情况向地区公安局长高××同志谈了。高将意见转给了地委宣传部张副部长。事后，张找三个作者进行了长时间的谈话，要作者把公安局长改成一个抽象的局长，并说：“你们改了，再考虑发奖的问题。”

后来，在有地委、地委宣传部、地委办公室和地区文化局负责同志参加的会议上，讨论决定，为了平息纠纷，缓和矛盾，促进安定团结，《犟队长》的奖，暂不发放。在这期间，张副部长曾打电话向阜南县委陆书记征询他们对《犟》剧发奖问题的意见时，陆明

确表示，奖可以照发。可是，奖金至今仍未发下。尤其需要指出的是，个别主管宣传工作的领导同志，至今还坚持认为县里写县公安局长，地区写地区公安局长，省里写省里公安局长容易引起误会，说这是“站在庙门口骂秃子，是跟老和尚过不去的”。

作者引用鲁迅的话说：“人物的模特儿也一样，没有专用过一个人，往往嘴在浙江，脸在北京，衣服在山西，是一个拼凑起来的脚色。有人说，我那一篇是骂谁，某一篇又是骂谁，那完全是胡说的。”这段话，精辟地阐明了生活真实与艺术真实的关系。有的观众对此不甚理解，正需要领导同志去正确引导，加以必要的宣传和解释。那种荒唐的“对号入座”，正是产生这场纠纷的关键所在，而我们某些领导同志，不但没有从这个关键问题上去着手解决，反用停发《犟》剧奖金的办法来平息纠纷，其结果，双方对立情绪反倒愈演愈烈。

（三）

由于“对号入座”引起争论和纠纷，阜南县主管文化工作的同志，耽心再演下去会把事情闹大，十一月二十九日，县委宣传部部长宋××同志，派部里工作人员裴××去通知剧团：“小戏《犟队长》，群众看后有反映，暂时停演，待向县委汇报后再说。”于是，《犟队长》中断了演出。后来，县委书记陆××和常委们一同看了该剧，都认为戏不存在影射谁的问题，只是写得肤浅、简单、一般化，需要加工提高，戏可以照演。可是，由于存在的“无形压力”，戏至今无法继续演出。

作者要求，应该在社会主义大框框中，开展正常的争鸣活动。《犟队长》有演出的自由，观众有讨论的自由，可以说好，也可以说坏，不论哪一方面都不能独霸文坛。不能因为某部分人，某个具体单位有意见而影响演出单位正常工作的开展，更不能因此而决定一出戏的命运。我们在讨论、争鸣中，也愿意听取正确意见，使剧本日臻完善，使演出不断提高。

（四）

调查中，我们还了解到阜南县公安局为这个小戏发出过一份《送阅材料》，材料上加盖了公安局的公章，连同《犟》剧的剧本一同寄给了地、省和中央有关同志。在这个《送阅材料》中，他们指责“作者通过犟队长之口继续贩卖‘四人帮’两个否定的陈词滥调”，“《犟队长》锋芒直指专政机关，大骂公安局长，这与林彪、‘四人帮’对公安机关的叫骂有何区别？”并且质问作者：“抛出《犟队长》的意图何在？”“大骂公安局长的居心是什么？”等等。

阜南县公安局在这份《送阅材料》中，提出了一系列的重大问题，如：被“四人帮”咒骂过的公安战线，今后的文艺作品，能不能反映它的缺点，错误？反映了是否就

“与林彪、‘四人帮’的叫骂”没有区别？写了公安系统某一个坏人或坏事，是否就是“把锋芒直指专政机关”？对人民内部问题是否就绝对地不能“暴露”？……这些问题，倒是很值得大家来争鸣一番的。

后　　记

1983年9月,《中国戏曲志》在长沙召开工作会议之后,《中国戏曲志·安徽卷》开始筹备工作。这是一项十分浩大并具有重大意义的工程,中共安徽省委十分重视。次年4月,省委除批准成立了编委会和编辑部外,并指定省顾问委员会副主任蓝干亭为组长,包括原省委宣传部副部长戴岳、省民委副主任龚炜和省文化厅副厅长刘永璜、陈发仁等同志组成《中国戏曲志·安徽卷》领导小组。

安徽卷是在缺乏人手、缺少经费、更无经验的境况下白手起家干起来的。抓机构、抓人头是首要问题,经过一个阶段的工作,全省七个行署和九个省直辖市都成立了戏曲志编辑部或编辑小组,先后集中了老戏改、戏曲工作者和文化工作者八百五十多人投入戏曲志省卷的编纂工作。人是决定性因素,有了人便可以开展工作,进行戏曲史料的调查、研究、搜集、编选和撰写。

抓史料,是编纂戏曲志工作的又一决定性因素,它要贯串编志工作的全过程。我们动员全省编纂戏曲志的力量,对有关戏曲的史料,进行全面的、深入的、细致的调查研究、采访和搜集。并结合全省文物普查,尽可能把有关戏曲方面的史料掌握起来,为我所用。

安徽省本来是一个戏曲之乡,戏曲史料是很丰富的。中华人民共和国成立后,在党和政府的重视下,也曾征集和收藏了不少珍贵的戏曲史料,可惜这些史料,经历了十年浩劫,几乎荡然无存了。现在我们来编纂《中国戏曲志·安徽卷》,就要从这块"荡然无存"的白地上,重起炉灶,从头开始。因此,搜集史料,掌握史料,运用史料便成为能否编好《中国戏曲志·安徽卷》的关键性问题;省卷编辑部也把这项工作,作为头等重要大事来抓。在很长的一段时间里,省卷编辑部投入了全部力量,竭尽全力,力争抓好这项工作。我们采取分片包干,重点突破,全面发动,以点带面,顺藤摸瓜,逐步深入的办法,取得了较为令人满意的成绩。通过全省参预编纂省卷工作的广大同志们努力,搜集整理了近二千万言的文字资料和数十件极为珍贵的文物古迹。如隋代的陶埙,汉代的绿釉陶戏楼,郑之珍墓及其家谱,郑之珍编著的《目连救母劝善戏文》木刻板片,徽调曲牌抄本,程长庚家谱等。这些都是过去从未发现,而为我们搜集挖掘而来之不易的稀世珍宝。例如郑之珍墓及墓志铭,原来隐没在祁门县深山野峪之中,从未为世人发现。祁门县编辑小组的同志,根据县志提供并不十分

确切的线索，跟踪追迹，在县城数十里之外的荒山野草丛中，终于找到了墓葬和碑铭；《目连救母劝善戏文》木刻板片，也是一位年过六旬的老戏改，在省博物馆堆放文物的尘土堆里翻检出来的。有的同志，为了探求"岳西高腔"的历史源流，在烈日下、寒风里，长期在大别山里走访艺人，求珍探宝，饿了便啃几口凉馍，渴了便喝口山泉；有的同志为了一个条目的真实性，数度翻阅府、县方志，不怕旅途疲劳，南到上海，北到首都，数次拜访知情人，力求真实可靠；有的老同志年届七旬，终日埋头在省图书馆故纸堆中，翻阅核实资料，有时为核实或查寻一个人名、一个年代、一个日期，不厌其烦地翻阅有关志书或典籍；有的在除夕之夜，啃着凉馍，还在深夜的灯光下奋笔疾书。凡此种种，便形成一股巨力，它推动着《中国戏曲志·安徽卷》从草创直至完成。这里特别要提一提蓝干亭、傅景和、侯传华和李可四位故去的同志，他们有的为编纂安徽卷的经费而奔走、呼吁；有的为安徽卷搜集或核对资料，奔走于大江南北、淮河两岸；有的带病坚持工作，弥留之际仍念念不忘编志工作。他们有个共同的特点，都是在编志的工作岗位上与世长辞的，真可谓鞠躬尽瘁，死而后已！我们将永远怀念他们，人民也将永远怀念他们。

《中国戏曲志·安徽卷》从 1984 年开始正式进入编纂工作，在全省第一次编纂工作会议上，提出了："上无愧于列祖列宗，下无愧于子孙万代，稳扎稳打，实事求是，苦战三年，拿出初稿"的口号，终于在 1988 年 4 月完成了拥有近七十万言、八百零四个条目、十六个彩色插页、近三百张黑白图片的《中国戏曲志·安徽卷》初稿。经《中国戏曲志》编辑部邀请专家进行审稿后，又经过两年多艰苦的修改和补充工作，于 1990 年 5 月，迎来了《中国戏曲志》编辑部的复审，并于 1990 年春节前，将终审稿送交《中国戏曲志》编辑部。

八年来，我们以《中国戏曲志》编辑部制订的规范体例为圭臬，先后召开了六次全省性编纂工作会议和数十次编辑部会议，研究并解决了各种疑难问题，并在安徽卷编辑部全体工作人员和全省戏曲工作者的共同努力下，总算把这部具有重要现实意义和深远的历史意义的巨著编纂成书。特别值得一提的是，在省卷编纂过程中，有不少中青年热爱这项工作，他们立志为戏曲史论工作而献身(其中如刘力群、蒋寄梦、姚静涓和刘兵，就曾热情地参加过部分编辑和编务工作)。从全省来说，戏曲工作后继乏人，现在能注入这一批新鲜血液，乃是编志工作中的一项可喜收获。

《中国戏曲志·安徽卷》书稿，我们主观上原想把它编得更好一些，内容更充实丰富一些，资料更翔实完整一些，文字更流畅一些，更符合历史唯物主义和辩证唯物主义的观点。但由于我们水平有限，资料不足，深感力不从心，只能编出这样一份书稿，以就正于全国戏曲史论专家和广大戏曲工作者之前。

索　　引

条目汉字笔画索引

说　　明

一、本索引供读者按条目标题的汉字笔画寻查条目。例如查《天仙配》一条时，第一字“天”字为四画，可在四画的条目索引中查知此条排列的页数。

二、本索引按条目标题第一字的笔画数目由少到多排列。第一字笔画相同者，按《新华字典》(1987年重排本)部首顺序排列；第一字相同者，按第二字的笔画数排列。若第二字笔画相同，亦按部首顺序排列。第一、二两字全同者，按条目长短由少到多排列。

三、本索引所列只包括“志略”和“传记”两大部类条目，“综述”、“大事年表”和“附录”未作索引。

一　画

二　画

三　画

四　画

五　画

六　画

七　画

八　画

九　画

十 画

十一画

十二画

十三画

十四画

十五画

十六画

十七画

十八画

条目汉语拼音索引

说　明

本索引按条目首字拼音字母顺序排列。首字同音，则依次按首字以下各字的拼音顺序排列。

D

E

F

G

H

J

K

L

P

Q

T

W

X

Y

Z